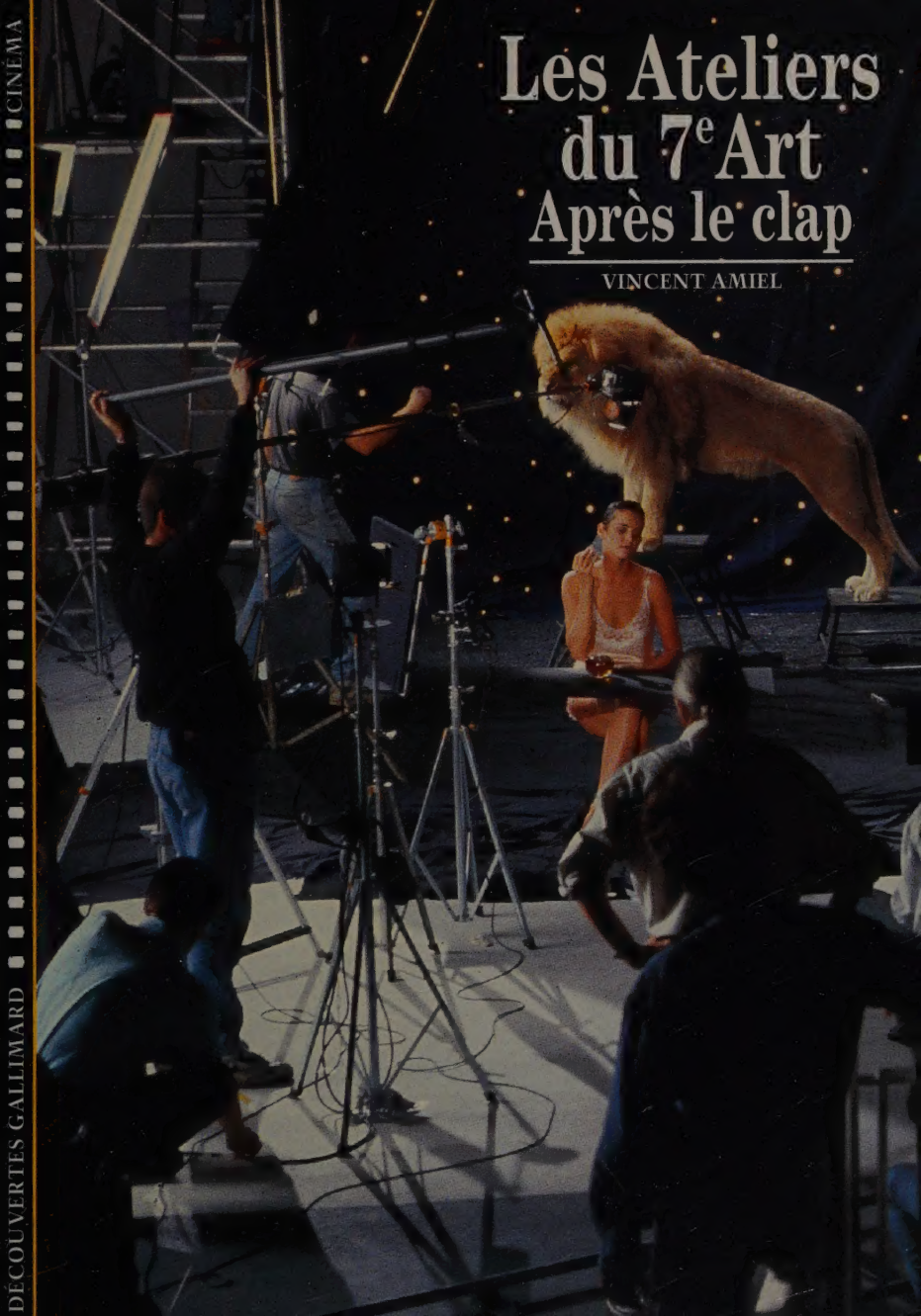
Les Ateliers du 7e Art
Après le clap

VINCENT AMIEL

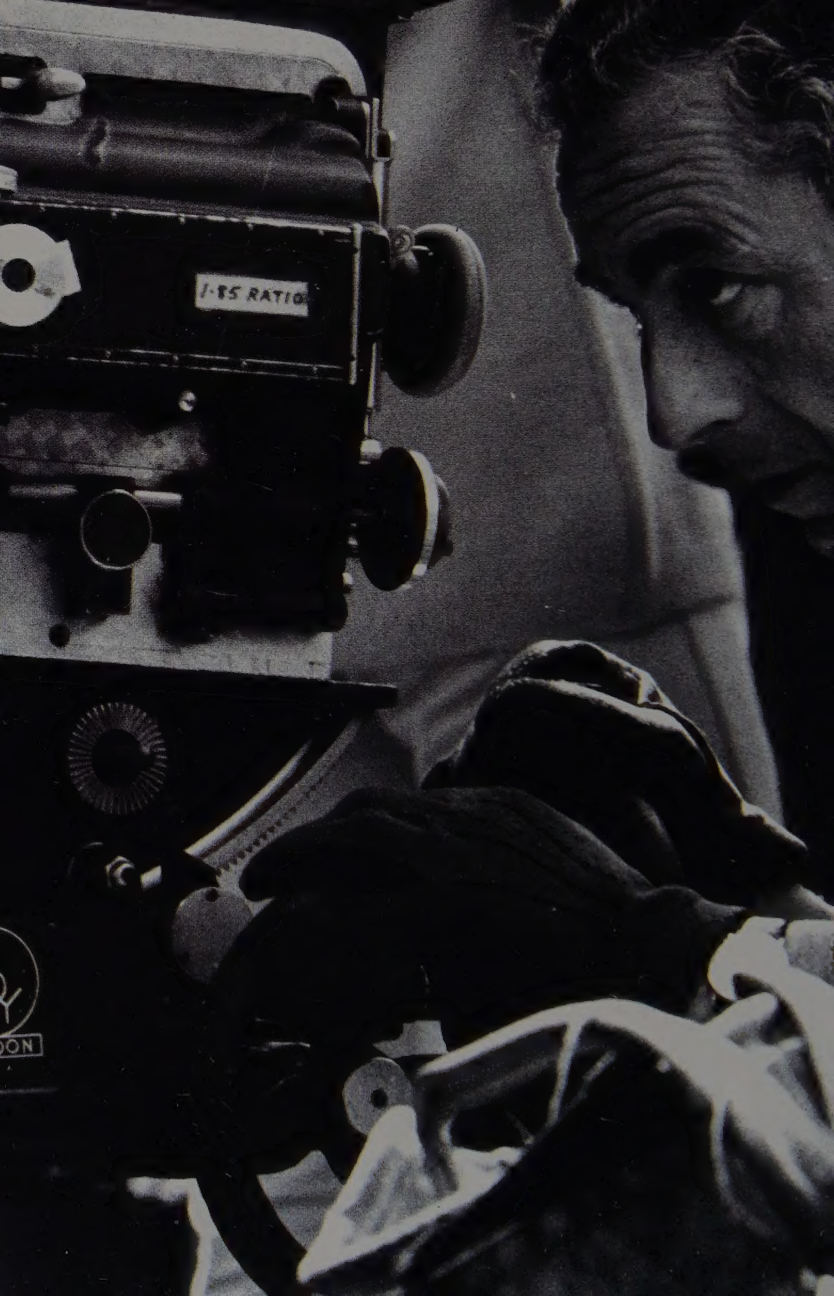


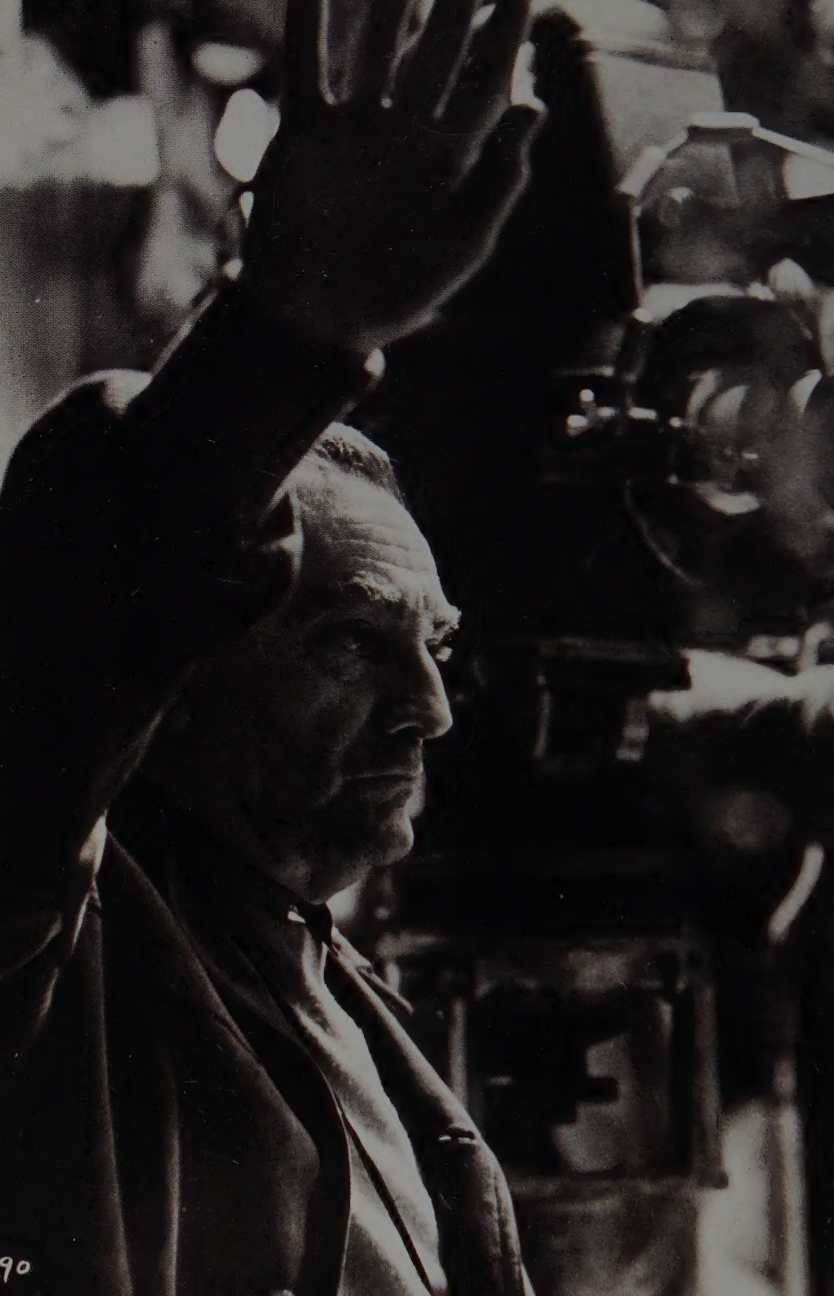
DÉCOUVERTES GALLIMARD CINÉMA

Ma caméra, je l'ai placée sur un chariot,
je l'ai fait rouler,
comme un ballon sur la terre,
je l'ai attachée au cou,
au ventre de chevaux emportés au galop.
Je l'ai lancée dans les vagues,
je l'ai attachée à l'homme
et fait marcher, courir,
tourner la tête, tomber à genoux.
J'en ai fait un être vivant,
un cerveau,
et ce qui est mieux encore,
j'ai essayé d'en faire un cœur.

Abel Gance

Ci-contre et en pages suivantes :
Joseph Mankiewicz, Michelangelo Antonioni, Abel Gance
Luchino Visconti, Fritz Lang, Satyajit Ray et George Cukor.


1·85 RATIO



UNITED
ARTIST

Vincent Amiel est maître de conférence à l'Université de Caen, où il enseigne le cinéma, et chargé de cours à la Sorbonne. Membre du comité de rédaction de la revue de cinéma *Positif*, et de la revue *Esprit*, il a publié des études aussi bien sur le cinéma que sur les autres images contemporaines : la télévision, la publicité et la bande dessinée.

Tous droits de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays
© Gallimard 1995

Dépôt légal : mai 1995
Numéro d'édition : 70749
ISBN : 2-07-053306-9
Imprimerie Kapp Lahure Jombart, à Evreux

LES ATELIERS DU 7e ART

2/ APRÈS LE CLAP

Vincent Amiel

DÉCOUVERTES GALLIMARD
CINÉMA

On tourne ! La production est bouclée, les décors sont construits (ou presque...), le casting est fait (à deux ou trois exceptions près...), le tournage commence. Les acteurs entrent en lice. Ils vont, un temps, incarner le projet du film.

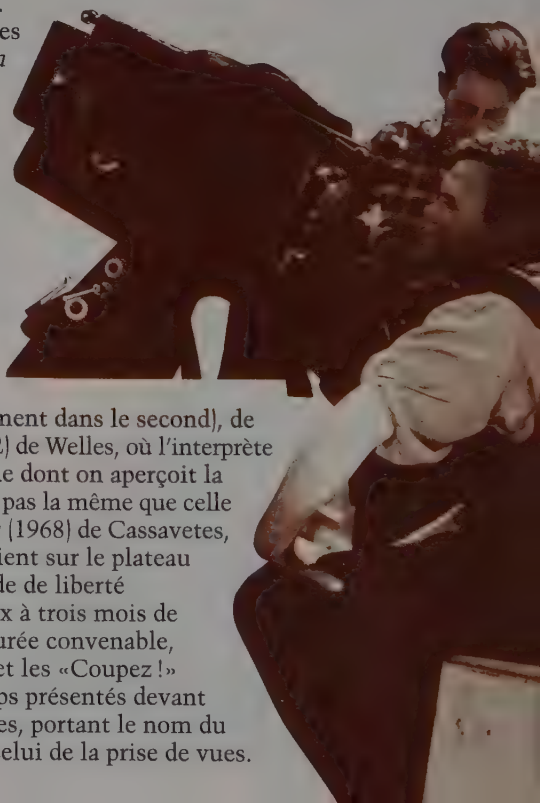
CHAPITRE PREMIER
SUR LE PLATEAU

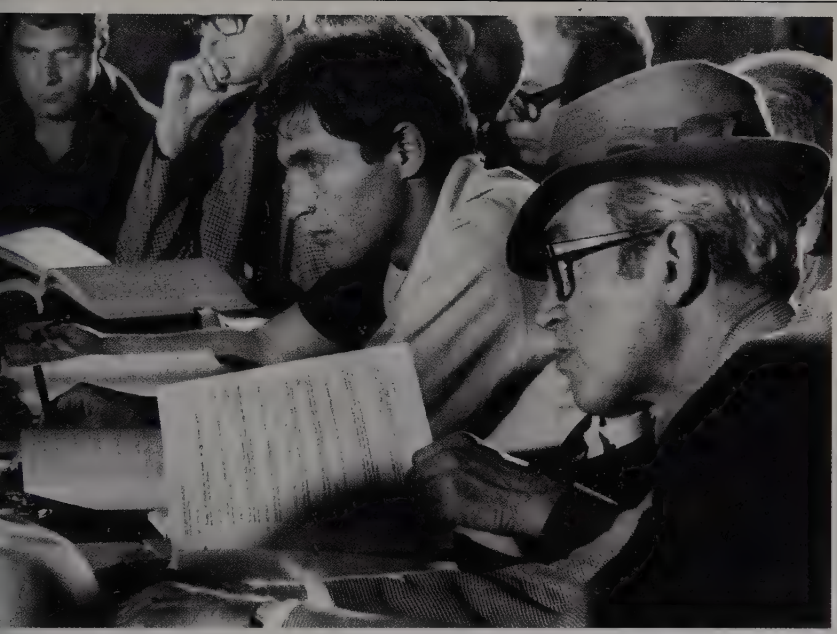
Au royaume du cinéma, toutes les histoires commencent par un clap. Initialement destiné à identifier les séquences – qui n'étaient pas forcément tournées dans l'ordre chronologique –, ainsi que les prises – dont certaines seulement seraient retenues pour être développées puis, éventuellement, montées –, le clap a servi ensuite de repère pour synchroniser la bande-son et la bande-image. Devenu à lui seul un symbole du cinéma, il tient encore en respect le plateau tout entier, stars, techniciens et lions confondus (à gauche, celui de *Passeport pour la ruine*).

Dans des décors naturels choisis lors des repérages, ou dans les studios loués pour l'occasion, toute l'équipe du film travaille pendant quelques semaines autour des acteurs. Ces derniers vont se relayer sur le plateau : certains seront là tous les jours, d'autres ne tourneront qu'à la fin, d'autres encore viendront à plusieurs reprises. Cela dépend des disponibilités de chacun combinées aux contraintes du plan de travail.

Le plus souvent la chronologie des prises de vues est différente de celle de l'histoire, de façon à grouper les interventions des acteurs. Malgré cela certains tournages durent plusieurs mois, voire plusieurs années, et doivent jongler avec les comédiens. Ce fut le cas des *Lumières de la ville* (1931) et de *La Ruée vers l'or* (1925) de Chaplin, deux films dont la comédienne principale a été remplacée après des mois de tournage, (momentanément dans le premier cas, définitivement dans le second), de *Othello* (1952) de Welles, où l'interprète de Desdemone dont on aperçoit la silhouette au début ne serait pas la même que celle du reste du film, ou de *Faces* (1968) de Cassavetes, dont les acteurs se retrouvaient sur le plateau quand ils avaient une période de liberté commune... En général, deux à trois mois de tournage constituent une durée convenable, ponctuée par les «Partez !» et les «Coupez !» du réalisateur, et par les claps présentés devant la caméra par les machinistes, portant le nom du film, le numéro du plan et celui de la prise de vues.

Le tournage d'*Othello* (1952), l'un des chefs-d'œuvre d'Orson Welles, fut à tel point chaotique et aventureux que le réalisateur consacra son dernier film (*Filming Othello*, 1979) à en raconter les péripéties. Vêtu ci-dessous du costume d'Othello, dont il incarne lui-même le rôle dans le film, il dirige l'une des deux actrices qui eut à interpréter Desdemone.



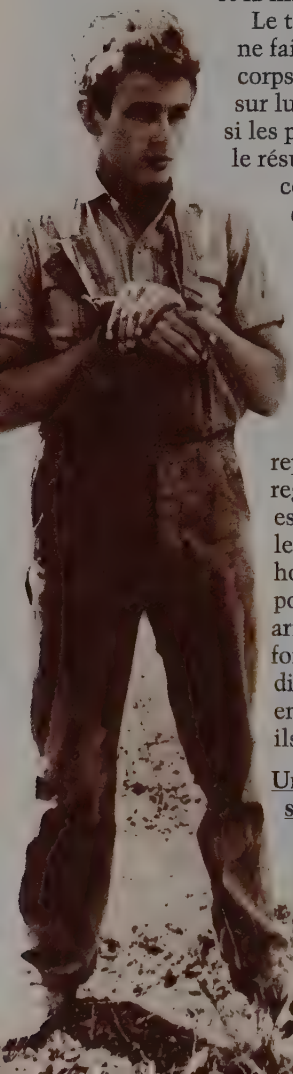


Un acte préparé

Lorsque le moteur se met à tourner, les lumières ont été réglées, les déplacements de la caméra et des comédiens ont souvent été répétés. Avant que le premier mètre de pellicule soit impressionné – c'est le cas pour les films de Cassavetes, ou dans *L'Amour à mort* (1984) et *Mélo* (1986) d'Alain Resnais –, il arrive que les comédiens se soient rencontrés, qu'ils aient lu le scénario et discuté ensemble de leurs personnages respectifs, répété, même, comme au théâtre, pendant plusieurs jours. Parfois – pour certaines scènes de *L'Amour à mort* par exemple – ils ont donné leur avis sur le tempo de la dramaturgie, sur l'enchaînement de leurs

Des dialogues aux gestes techniques, certaines scènes exigent d'être répétées avec précision. Si le texte du *Vol du phénix* (Robert Aldrich, 1966, ci-dessus) sera conservé au tournage, les baigneurs en celluloïd seront remplacés par de vrais bébés lors des prises de vues de *Quatre Epouses* (Michael Curtiz, 1939, ci-dessous). Dû au talent des frères Epstein, le scénario de ce film s'inscrit dans une série «familiale», précédé de *Four Daughters* (*Rêves de jeunesse*) et suivi de *Four Mothers*…

dialogues, etc. Les éléments techniques, éclairages, place de la caméra, et ceux du décor, se mettent alors en place en même temps que le jeu des acteurs, sans s'imposer à eux, sans les contraindre par avance ; il y a une osmose plus grande entre les choix de jeu et la manière de les filmer.



Le tout est de savoir si l'acteur ne fait que prêter son visage et son corps au réalisateur, qui compose sur lui les effets qu'il désire, ou si les plans ne sont pas au contraire le résultat d'un jeu duel et complémentaire entre les choix des comédiens et les possibilités de saisie, parfois aléatoires, qu'offre la technique. Alors l'acteur a son espace propre, compose avec les moyens qu'on lui offre, sait non seulement se placer sous les projecteurs, mais aussi repousser le cadre ou forcer le regard de l'opérateur si besoin est. Ce n'était pas toujours le cas dans la tradition hollywoodienne où il se pouvait que les acteurs arrivent sur le plateau une fois que tout était prêt, et disent leur texte dans un environnement sur lequel ils avaient peu d'influence.

Un jeu morcelé, suspendu, sans cesse interrompu

Le tournage est une période à haut risque, aux jours de grâce ou de catastrophe. L'ambiance, la tension qui y règnent, sont des aléas importants ; l'élan vital,

l'inspiration, y ont leur place de plein droit, poussant le réalisateur ou les acteurs à trouver le mouvement juste, l'intuition merveilleuse, ou les laissant, au contraire, en rade. Il ne s'agit plus de choisir seul, mais d'accorder son travail avec celui des autres, sur l'instant, dans le même mouvement.

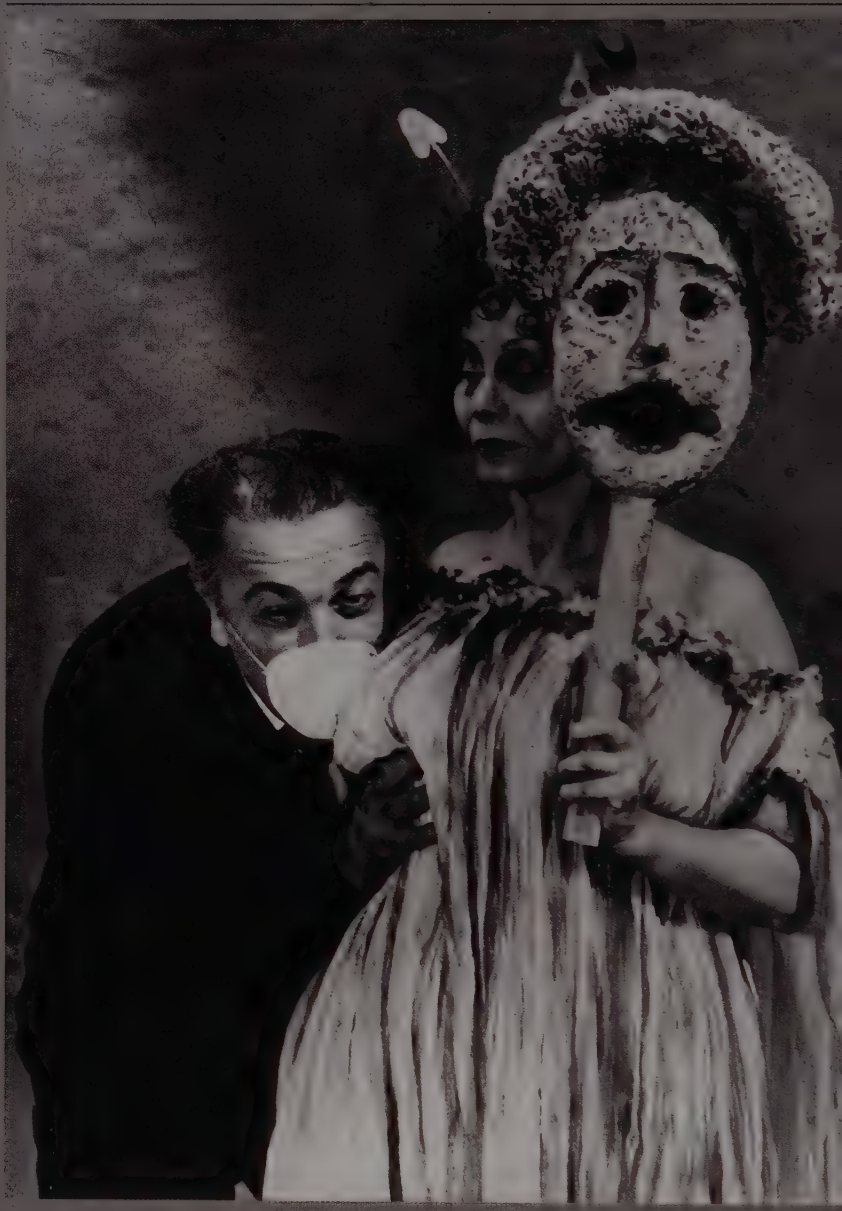
«Un tournage de film, ça ressemble exactement au trajet d'une diligence au Far-West. D'abord on espère faire un beau voyage et puis, très vite, on en vient à se demander si on arrivera à destination», déclare le personnage de François Truffaut dans *La Nuit américaine* (1973).

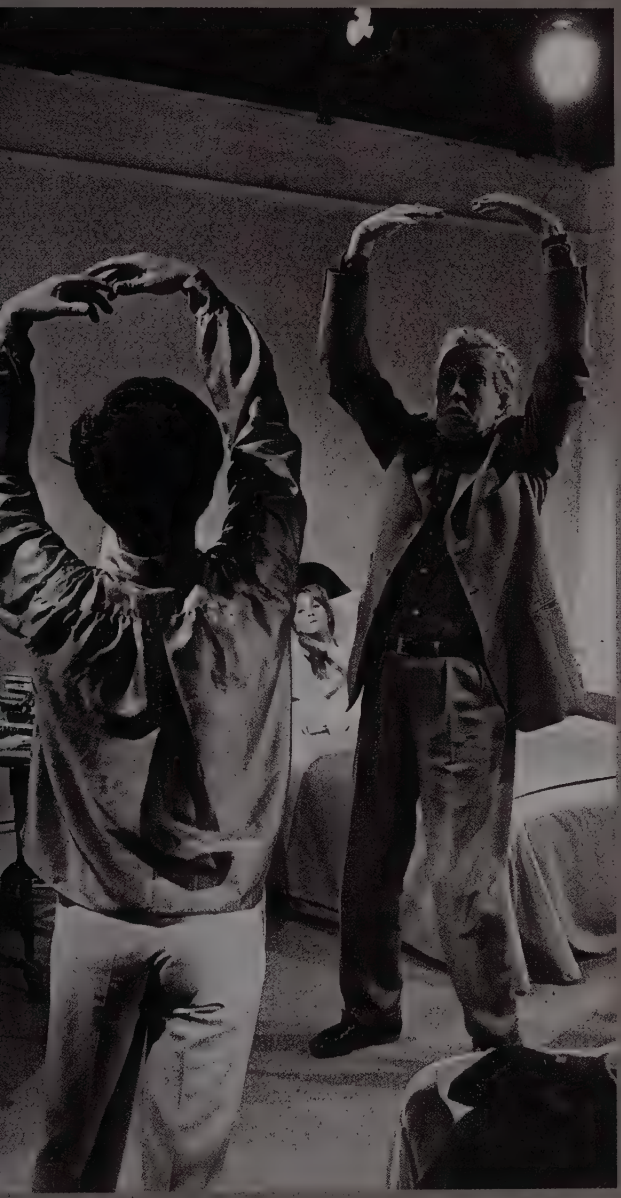
Pendant ce trajet l'essentiel de la journée des comédiens est consacré à... attendre. En un jour de tournage on enregistre quelques minutes seulement de film. Et même si l'on tient compte des différentes prises nécessaires pour la même scène,

Face à Audrey Totter, la caméra de *La Dame du lac* (1947, en haut de la page de gauche) se confond avec le regard de l'acteur principal et réalisateur : Robert Montgomery.

Combien de textes ont étés cachés ou tenus à bout de bras pour pallier la mémoire défaillante !

Ci-contre, Judy Holliday et, à gauche, James Dean, dont les soirées arrosées donnèrent bien du fil à retordre à ses metteurs en scène.





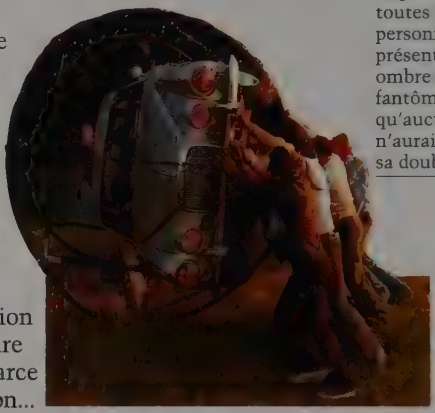
Plus qu'une autorité extérieure, le metteur en scène se doit d'être complice, de vivre l'atmosphère de la scène avec ses acteurs. Fellini (à gauche) s'amuse pour le *Satyricon* (1969), alors que Huston (de face, ci-contre), pendant le tournage de *Reflets dans un œil d'or* (1967), indique une gestuelle au jeune acteur qui incarne le rôle du domestique philippin Anacleto. Celui-ci esquissera dans le film quelques pas de danse pour distraire la femme du lieutenant-colonel, toujours alitée, aussi névrosée que trompée. Mais au-delà de la complicité s'instaure souvent entre les acteurs et le réalisateur un jeu de séduction ou de pouvoir, des échanges vitaux. Le plateau n'est pas un lieu froid et aseptisé. Les sentiments y vibrent avec autant de force (parfois plus) que dans le film lui-même.

"En prenant son temps, en laissant aux interprètes autant de liberté que possible, on les voit tout naturellement prendre leur place et entrer dans l'action."

John Huston

cela représente en définitive peu de temps effectif devant la caméra.

Travail morcelé, suspendu, sans cesse interrompu : on est très loin d'une dramaturgie théâtrale où la continuité est vécue par l'acteur, qui en tire la substance même de son jeu. Ici les larmes doivent s'arrêter de couler parce qu'il y a une ombre dans le champ, et la déclaration passionnée est à refaire une dizaine de fois parce que le son n'est pas bon... Dix fois, quinze fois (on cite même des exemples de quarante à cinquante occurrences) on refait le plan, les mêmes trémolos dans la voix, la même lueur soudaine dans l'œil, le même élan... Parce qu'il y a toujours un détail inadéquat, ou parce que la tonalité de la scène ne correspond pas à l'idée que s'en fait le réalisateur.



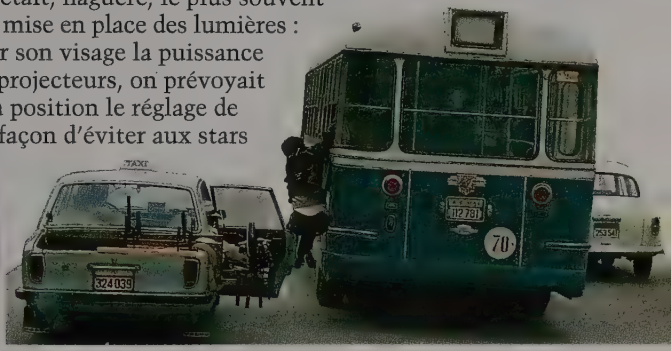
Christopher Lee, dont l'élégance et la séduction glacée imposèrent entre toutes leur marque au personnage de Dracula, présente ci-dessous une ombre de lui-même, fantôme plus effacé qu'aucun scénariste n'aurait imaginé : sa doublure.

Cascadeurs et doublures

A de telles interruptions s'ajoute parfois le dessaisissement du rôle : lorsqu'il s'agit de laisser son personnage à un cascadeur ou à une doublure. Cette dernière était, naguère, le plus souvent utilisée pour la mise en place des lumières : on mesurait sur son visage la puissance nécessaire des projecteurs, on prévoyait par rapport à sa position le réglage de l'objectif. Une façon d'éviter aux stars des heures de mise au point.

Aujourd'hui ces «doublures lumière» ont été supprimées de la plupart des budgets... Tout comme celles qui remplaçaient, pour les scènes déshabillées, les actrices trop jeunes au regard de la loi ou trop pudiques...

Restent les indispensables cascadeurs. Mêmes costumes, même silhouette, ils franchissent une balustrade ou un précipice, lorsque l'acteur ou sa compagnie d'assurances jugent l'action trop dangereuse. Ils n'interviennent parfois que très ponctuellement, mais peuvent aussi être constamment au cœur de l'action, par exemple dans les films de cape et d'épée.



Les cascades sont périlleuses non seulement pour les acteurs, mais aussi pour les techniciens chargés de les filmer.

Si les premiers ont recours à ces doublures très spéciales que sont les cascadeurs, les seconds doivent redoubler d'ingéniosité pour être au plus près de l'action. Mine de rien, les cascades ont appris aux réalisateurs à sortir de leurs habitudes, elles ont engendré des innovations et des prouesses techniques, légitimé des façons de tourner au-delà des conventions. Les cow-boys ont sans doute été parmi les premiers, avec les acteurs burlesques, à imposer des cascades à répétition, avec ou sans doublure. A gauche, en bas, Rita Hayworth toute jeune est encadrée par Tex Ritter et Yakima Canutt, sa doublure dans *Trouble in Texas* (1937).

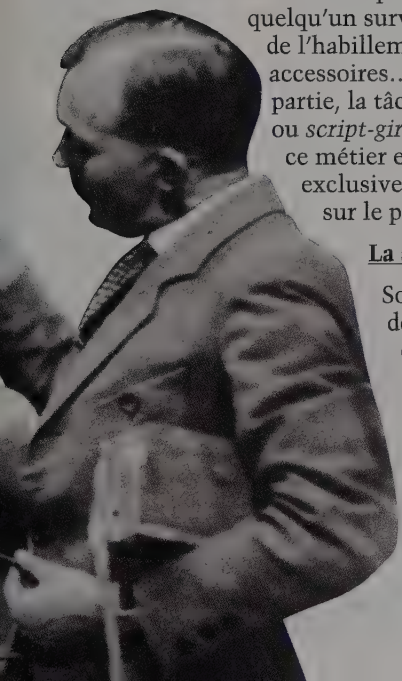
D'une prise à l'autre

Lorsque la caméra ne tourne pas, entre les prises, le plateau est loin d'être inanimé ; la maquilleuse reprend un trait, sèche un Rimmel que les projecteurs ont fait couler ; la costumière de plateau arrange un pli ou refait une fronce.

L'accessoiriste modifie les bibelots suivant les indications changeantes du metteur en scène, ajoute une gravure au mur, remplace un verre ou un stylo qui soudain se révèlent incongrus dans le décor. Comme un illusionniste qui sort de son chapeau tout et n'importe quoi, l'accessoiriste en question est l'homme des ressources inimaginables – «Hé, Joe, apporte-moi une tarantule !», lui demande Gene Kelly dans *Chantons sous la pluie* (Stanley Donen, 1952) – l'un des nombreux personnages censés «faire des miracles» sur le plateau, c'est-à-dire répondre, autant que faire se peut, à l'imprévisible !

Comment ne se transformeraient-elles pas en statues, ces stars dont le moindre geste est réglé, le moindre cheveu surveillé, et qui parfois n'ont l'air de servir qu'à habiter leur costume ? La magie, pourtant, du cinéma, c'est que le feu d'Elizabeth Taylor, son regard et sa passion, ont la plupart du temps survécu à tant d'apprêts. L'artifice, ainsi, donnerait-il de l'humanité ? On la voit, à gauche, en haut, avec le coiffeur Alexandre, et sur le tournage de *Boom* de Joseph Losey, en 1968, avec une accessoiriste, une scripte, une maquilleuse.

Pour maîtriser à travers tous ces arrêts, ces remplacements, ces reprises, la continuité des éléments du plan, afin que, d'une heure – parfois d'une journée – à l'autre, une chemise soit ouverte au même bouton, un verre soit rempli au même niveau, ou qu'un personnage ne se retrouve pas affublé de lunettes de soleil inopinément, il faut que quelqu'un surveille les détails de l'habillement, la place des accessoires... C'est, en grande partie, la tâche de la scripte ou *script-girl* – en France, ce métier est presque exclusivement féminin – sur le plateau.



La scripte aux aguets

Son rôle essentiel est de fixer la mémoire du tournage à travers les quatre rapports qu'elle établit pendant toute sa durée.

Le rapport script, destiné au montage et à la suite de la mise en scène, identifie les plans tournés en

Le *star-system* pourrait être le thème de *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), dont le robot, joué par Brigitte Helm, ici (à gauche) objet de tant de soins, est destiné à concurrencer une vraie femme, Maria, en la personne de Brigitte Helm également. Il faut, dit Maria, «un médiateur entre le cerveau et les mains, et ce médiateur doit être le cœur».

indiquant les focales et les filtres employés, les mouvements d'appareil, les déplacements des comédiens, les champs-contrechamps, les directions de regards, tous les menus détails qu'il faudra retrouver pour s'assurer qu'un plan ultérieur est bien «raccord» avec celui qu'on vient de tourner. La scripte, souvent, illustre ce gros rapport de photographies instantanées et de petits croquis qui permettent de bien fixer tous les détails visuels.

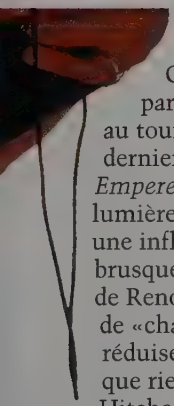
Un bloc-notes, un chronomètre, une attention constante à tout ce qui se passe sur le plateau : la scripte a la plus simple et la plus subtile des fonctions. Sur le plateau des *Ailes du désir* (Wim Wenders, 1987, ci-contre), à côté du chef opérateur Henri Alekan, comme sur celui de *Angel* (Ernst Lubitsch, 1937, à droite), face à Marlene Dietrich, ces collaboratrices anonymes ne cessent de prouver que leur nom n'est pas usurpé.

Destiné au laboratoire, le rapport image tient la comptabilité du métrage de pellicule impressionnée, des plans filmés et de leur durée, de la cadence de prise de vues, du format de l'image, des prises jugées suffisamment satisfaisantes par le réalisateur pour que le laboratoire en fasse un tirage positif qui sera projeté le lendemain au visionnement des *rushes*.

Le rapport de production informe quotidiennement l'administration du film sur ce qui a été tourné dans la journée, sur le métrage de pellicule négative

impressionnée et celui dont le tirage positif a été demandé, sur le minutage utile, c'est-à-dire l'estimation de la durée des diverses prises de vues dans le film achevé, et sur les présences des comédiens sur le plateau.

Le rapport horaire, enfin, constitue un journal de bord détaillé sur lequel sont enregistrés chronologiquement toutes les activités de la journée et les incidents qui ont pu les ralentir. C'est lui qui justifiera un éventuel retard auprès de la production ou déterminera le préjudice subi si un plan doit être retourné, à la suite, par exemple, d'un accident de développement imputable au laboratoire.



La part de l'imprévu

Certains réalisateurs aiment profiter de la part de vie et d'incertitude qui est inhérente au tournage : ainsi Bertolucci change-t-il au dernier moment un travelling du *Dernier Empereur* (1987) pour profiter d'un effet de lumière ; tandis que le mouvement d'un corps, une inflexion, un geste ou un regard, voire une brusque explosion de colère donnent aux plans de Renoir, de Rivette ou de Pialat d'autant plus de «chair» qu'ils sont impromptus. D'autres réduisent au contraire la marge d'aléas pour que rien ne vienne contrecarrer leurs projets ; Hitchcock était un partisan légendaire de ce type d'approche et sa remarque sur les acteurs considérés comme du «bétail» – inspirée surtout par l'attitude des comédiens jouant en même temps pour le théâtre – a suscité de vives émotions.

Deux femmes sur un plateau. L'une, évidemment, en pleine lumière, expose sa fragilité pour mieux séduire ; chaque projecteur est à la fois un défi et une victoire. Dans l'ombre, une autre assure la continuité. Leurs regards, qui ne se croisent pas, s'opposent pourtant : l'un est ouvert, posé sur un horizon hypothétique ; l'autre fixe gravement le texte-sécurité. Elles sont respectivement garantes de l'instant et de la permanence.

Quelques rares réalisateurs, enfin, cherchent une voie plus ardue, et plus spécifiquement cinématographique, qui ne privilégie ni la fulgurance de l'instant capté, ni les vertus d'une image impeccablement préparée. Robert Bresson, à partir d'*Un condamné à mort s'est échappé* (1956) ou de *Pickpocket* (1959), considère ses acteurs comme des modèles que des dizaines et des dizaines de prises successives vont transformer, vider de toute velléité de convention, afin qu'ils produisent à l'écran un geste qui ne serait pas joué, mais vécu, presque automatiquement. De la même manière, John Cassavetes informait rarement ses acteurs des intentions ou de l'état d'esprit de leurs personnages, afin qu'ils ne reproduisent pas de clichés, mais

Même les cinéastes qui accordent à la préparation, au découpage, le plus de soin, et qui laissent au tournage le moins d'élan possible (c'est le cas d'Hitchcock), sont à la merci d'un œil trop vif, d'une démarche trop lourde, de la chorégraphie intime qui habite et identifie l'acteur. Ci-dessous Madeleine Carroll et Robert Donat dirigés par Hitchcock dans *Les Trente Neuf Marches* (1935).

tentent de jouer la situation telle qu'ils la ressentaient sur l'instant. Peut-être en arrive-t-on alors à un cinéma de fiction qui serait aussi comme un documentaire sur les corps représentés.

Premier verdict du tournage : les «rushes»

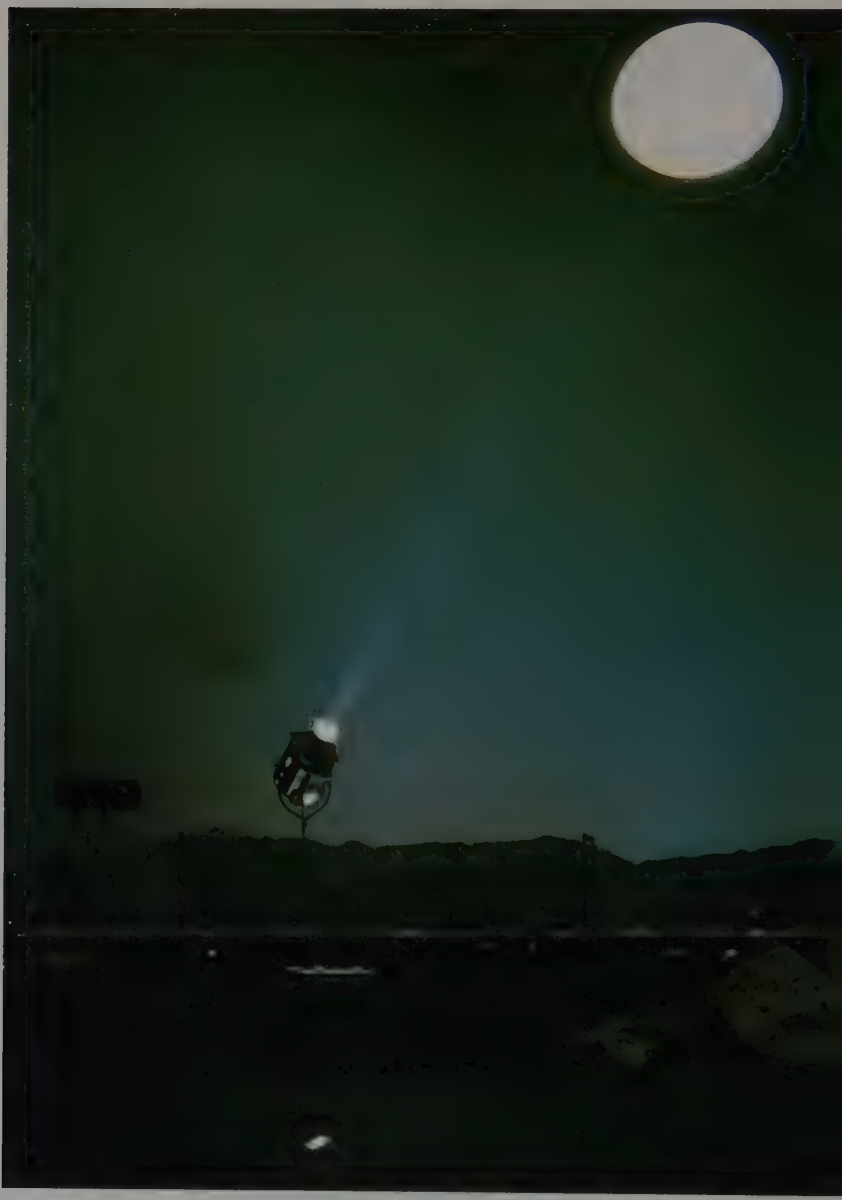
Ce n'est que le soir, lorsque la journée de tournage s'achève, que l'ensemble des principaux responsables techniques du film se retrouvent enfin autour du metteur en scène (et, souvent, des comédiens). C'est le moment consacré à la première projection des *rushes* des plans tournés les jours précédents et que le laboratoire a développés et tirés entre-temps. Chacun est là pour juger des résultats de son travail et convenir des modifications qui doivent être apportées pour la suite. Pour voir aussi comment sa contribution propre s'intègre dans un ensemble sur lequel seul jusqu'ici le metteur en scène avait une perspective globale.

Le film est mal étalonné, le son n'est pas encore mixé, la musique fait défaut, les diverses prises se succèdent cahotiquement, dans lesquelles le monteur devra tailler pour en inventer la continuité fluide. Le film, pourtant, existe déjà, projeté sur écran pour la première fois, devant un public composé de tous ceux qui ont fait équipe avec le réalisateur pour rendre cette projection possible.

François Truffaut, et son monteur Yann Dedet, jouant tous deux leur propre rôle dans *La Nuit américaine*, visionnent les *rushes* (ci-dessous). Le monteur conseille au réalisateur de choisir telle prise plutôt que telle autre, à cause du jeu des acteurs, d'un mouvement sur la fin qui le satisfait davantage, d'une intonation plus interessante.

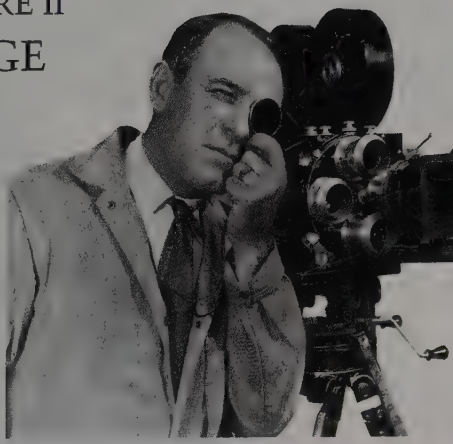
«Quelques années avant mon arrivée à Hollywood, on avait cité une de mes déclarations : «Tous les acteurs sont du bétail.» Lorsque je suis arrivé sur le plateau de tournage de *Mr and Mrs Smith*, Carole Lombard avait fait construire une cage avec trois compartiments, et, à l'intérieur, trois jeunes vaches, portant chacune autour du cou un disque blanc avec un nom : Carole Lombard, Robert Montgomery et Gene Raymond...»

Alfred Hitchcock



Autour de la caméra, sur le plateau de tournage, une petite équipe s'affaire, chuchote, mesure, complote. Des heures durant ils ont choisi la place des projecteurs, réglé au millimètre un mouvement de caméra, une ombre qui viendra frapper le visage de l'actrice principale. Grâce à eux les plans s'étendront (ou non) à l'infini, la lumière sculptera visages et décors ; grâce à eux une tache rouge s'imposera avec éclat au moment le plus tragique du film.

CHAPITRE II
L'IMAGE



La lune a suffisamment baigné de rêves, de poèmes et de romances, et bien avant le cinéma, pour qu'elle puisse être considérée comme la lumière de décor par excellence. Et la lumière au cinéma, c'est l'affaire du chef opérateur (ci-contre Alvin Wyckoff, qui travailla avec Cecil B. DeMille).

L'équipe chargée de l'image a longtemps régné sans partage sur les plateaux hollywoodiens. Tout dépendait d'elle ; les stars les plus capricieuses attendaient des journées entières dans leurs loges que la lumière soit «faite», et les réalisateurs les plus prestigieux se pliaient aux exigences d'un chef opérateur, appelé aussi directeur de la photographie, qui seul répondait de la qualité de l'image. Puis les éléments techniques sont devenus moins contraignants, les conventions moins strictes, et la photographie un registre plus souple, sur lequel le metteur en scène peut agir plus librement.

Répartir la lumière sur l'image

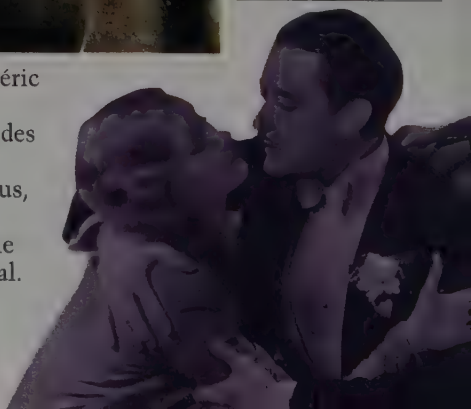
Selon la taille de la production, les habitudes et les pratiques du moment, la caméra peut requérir les soins d'un seul homme – certains documentaires

de Raymond Depardon ou de Frédéric Wisemann, par exemple, qui nécessitent des déplacements rapides et discrets – ou d'une bonne quinzaine de techniciens, voire plus, ayant chacun un rôle précis.

Le chef opérateur est responsable de l'équipe et donc du résultat final. C'est lui qui règle les lumières, qui les choisit, en fonction de la sensibilité de la pellicule utilisée,

A chaque repli, à chaque surface, plus ou moins exposée, plus ou moins galbée, correspond une lumière qui donnera la tonalité du drame. Elle fait l'objet de multiples mesures, de réglages et d'équilibrations qui, sur un plateau, peuvent parfois prendre une bonne demi-journée. Ci-contre, le visage clair du technicien tenant sa cellule photo-électrique «prend» la lumière, quand les chapeaux noirs tout autour l'absorbent.

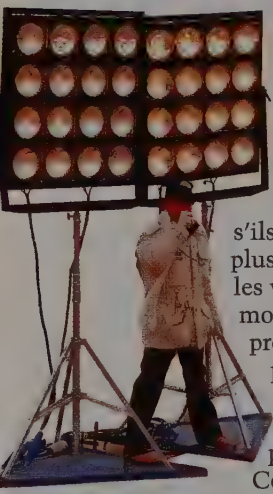
Le visage sculpté de Greta Garbo, avec son large front et ses pommettes marquées, pouvait être aussi dur qu'avenant selon l'angle d'attaque des projecteurs. Même avec John Gilbert (ci-dessous et à droite dans *La Chair et le Diable*, Clarence Brown, 1927), l'éclairage de William Daniels (page de droite, en bas), fait qu'on n'a d'yeux que pour elle.



Ninotchka (1939), film de Ernst Lubitsch au scénario duquel collabora Billy Wilder, fut lancé avec ce slogan : «Garbo rit !» La star avait eu en effet jusque-là la réputation de s'exprimer dans un registre plus grave… même dans les scènes les plus enflammées.

de manière à créer une ambiance visuelle correspondant à la dramaturgie souhaitée par le metteur en scène, par le producteur ou, pourquoi pas, par la star du film. William Daniels, ainsi, était le seul par qui Greta Garbo acceptait d'être éclairée, et qu'elle imposa, par conséquent, avec son univers, successivement à George Cukor pour *Le Roman de Marguerite Gauthier* (1937) ou à Ernst Lubitsch pour *Ninotchka* (1939). Armé de sa cellule photo-électrique, qu'il promène sur les

divers éléments du décor et les visages des acteurs, le chef opérateur estime la quantité de lumière nécessaire pour éclairer la scène. Puis il fait disposer les projecteurs, les arcs, et veille entre autre à ce que la lumière soit cohérente d'un plan à l'autre, et que les raccords visuels soient corrects.



Les trois sources

La source principale de lumière (*key-light*) provient de projecteurs puissants placés plus ou moins loin de l'action selon les déplacements des acteurs : s'ils sont importants, la source est plus éloignée et plus forte afin que les variations sur les sujets soient moindres. On utilise alors des projecteurs H.M.I. ou des arcs, plus puissants. On peut aussi employer des projecteurs placés en hauteur sur les passerelles du studio. Ces *key-lights* éclaireront l'action de face avec un léger angle par rapport à la caméra ; ils déterminent l'effet général de lumière du plan.

En complément, le chef opérateur installe d'autres spots, qui évitent de trop nombreuses zones d'ombre : ce sont les lumières d'ambiance ou *fill-in-light*, qui tempèrent les contrastes.

Enfin, la troisième source classique de lumière est le «décrochage» ou *back-light*, qui éclaire les sujets par-derrière. Indispensable en noir et blanc, elle établit du relief entre les plans de l'image, et donne cette aura caractéristique des stars de la grande époque.

Cadrer l'espace

Aux côtés du chef opérateur, et parfois assez indépendamment de lui, travaille le cadreur ou *cameraman*. Il est chargé essentiellement de la composition de l'espace enregistré par la caméra, de la précision de sa visée par rapport à la scène jouée.

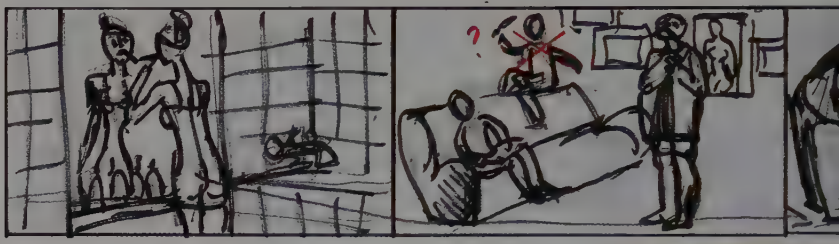
Même en plein désert on a parfois besoin d'une batterie de spots en *key-lights*, utilisés en particulier pour les gros plans. Ils permettront avant tout d'éviter les ombres portées et compenseront les variations de lumière selon l'heure de la journée. A gauche, un tel groupe d'éclairage sur le tournage d'extérieurs d'*Un thé au Sahara* (Bernardo Bertolucci, 1990).

Quels que soient les mouvements des acteurs, il doit pouvoir les suivre, et faire en sorte que le cadre corresponde aux principes décidés avec le metteur en scène. Pour ce faire, il effectue les panoramiques, à l'aide de deux manivelles qui contrôlent les mouvements horizontaux et verticaux de la caméra sur son support. La responsabilité du cadreur est encore plus délicate lorsqu'il porte la caméra à l'épaule : il est alors véritablement le regard du metteur en scène et, pour rester en adéquation

Le parcours de Liv Ullmann dans *Cris et Chuchotements* (Bergman, 1973, à gauche) est éclairé conjointement par la fenêtre de côté, la porte à l'arrière et le projecteur en hauteur. Un autre projecteur, hors champ, sur la droite, projette l'ombre de la femme sur le mur. Le cadrage plus serré du *Trio infernal* (1973, ci-contre et ci-dessous) requiert une lumière plus équilibrée.

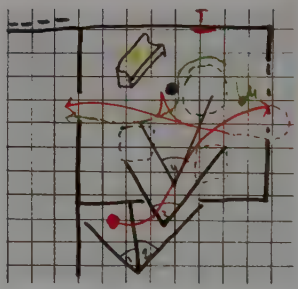
L'œil et la main, les gestes qui cadrent le regard : plus que tout discours ils expliquent comment le seul fait de regarder est déjà un projet, un choix, une opération conceptuelle. L'image de cinéma résulte de cette intention, qui induit un modelage de l'espace.

Ken Loach et son opérateur Barry Ackroyd semblent bâtir la composition de l'image pour *Riff Raff* (1990, page de gauche, en haut), tandis que John Huston et son directeur de la photo, Oswald Morris, la réduisent et la mettent en perspective pour *Le Piège* (1973, en bas), les deux complices suédois, Ingmar Bergman et Sven Nykvist, cadrent le champ de la mémoire pour leur dernier film commun, *Fanny et Alexandre* (1982, ci-contre). Disposant d'un moindre choix d'emplacements de caméra, David W. Griffith et Billy Bitzer (ci-dessus, en 1914) posent sur le tournage un regard parallèle.



avec les intentions de celui-ci, il faut qu'il y ait entre eux une complicité de fait. Sacha Vierny, le chef opérateur de nombreux films d'Alain Resnais, avoue qu'il envie parfois les échanges que celui-ci peut avoir avec le cadreur Philippe Brun, et dont il se sent exclu.

La liberté de mouvement du cadreur s'est encore accrue avec l'arrivée d'appareils plus maniables, dans les années soixante-dix (les modèles Arriflex), puis l'utilisation de harnais à suspension pneumatique qui permettent de porter la caméra sans soubresauts (le fameux Steadycam).



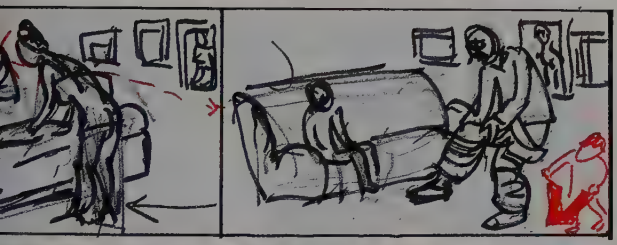
Faire le point

Pour aider le cadreur à régler son objectif en fonction de la distance qui le sépare du sujet à filmer, et parce que ses deux mains sont déjà prises, il y a un premier assistant, qu'on appelait autrefois le pointeur.

Son rôle consiste à mesurer au cours des répétitions les distances qui sépareront la caméra et les acteurs lors de leurs différents déplacements afin qu'ils apparaissent toujours nets à l'image. Pendant le tournage ces mesures servent de guide et l'assistant chargé de faire le point sait ainsi exactement à l'avance quels réglages effectuer.

Cette fonction de pointeur est celle qu'exerce le personnage principal du *Voyeur* (1960), fable fantastique de Michael Powel sur le cinéma et le voyeurisme. C'est un rôle qui ne se conçoit que dans le cadre d'un tournage où les acteurs suivent très

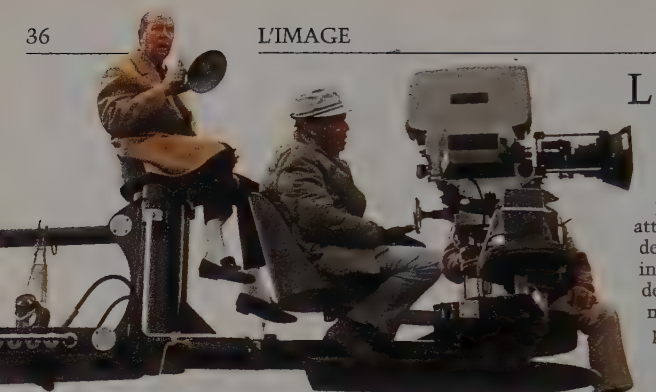
Des *story-boards* comme celui des *Favoris de la lune* (Otar Iosseliani, 1984) permettent aussi bien de représenter à l'avance le déroulé de l'action (en haut de la page) que de prévoir les déplacements des acteurs, les positions de la caméra et les sources lumineuses (ci-contre). Ils complètent ainsi le découpage technique et contribuent à simplifier les opérations de réglages sur le plateau lui-même.



Le pointeur, qui mesure ci-dessous la distance entre la caméra et Simone Signoret (*Guy de Maupassant*, M. Drach, 1981) n'a de raison d'être que si positions et déplacements prévus pour les acteurs sont respectés au tournage.

précisément des marques (tracées au sol à la craie) et où les trajets de la caméra, de la même manière, sont prévus au centimètre près. On voit alors le pointeur mesurer, avec un long mètre à ruban, la distance de la caméra pendant les répétitions, puis régler, au fur et à mesure, l'objectif pendant le tournage.

Au Brésil, Glauber Rocha fut l'un des porte-parole du Cinema Novo, qui participait à cette effervescence des années soixante où tant de cinémas nationaux gagnaient en liberté. On le voit, ci-contre, diriger une scène de *Terre en transe* (1967). Le tournage sur la plage, en caméra légère, entièrement soumis aux variations naturelles, commande évidemment un traitement de la lumière plus aléatoire que celui des studios classiques. Le *cameraman* module le point au fur et à mesure.

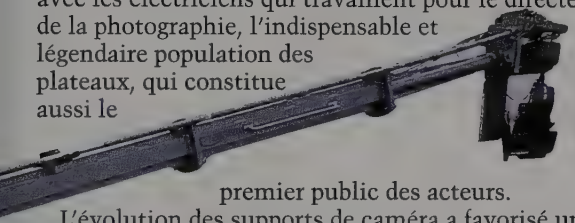


Les machinistes comme les électriciens sont sollicités sans arrêt sur le plateau : les instruments qu'ils portent à la ceinture attestent la diversité de leurs interventions. Au-delà d'une simple manutention, ils participent pleinement à cette création collective qu'est toujours un plan de cinéma.

Animer les diverses machines

Enfin, autour de ces personnages clés, il y a d'autres assistants. Au «second», la tâche de contrôler et de charger les magasins de pellicule ; aux autres, celle de monter ou démonter les caméras et leurs accessoires. Et les machinistes, qui déplacent les lourds chariots sur lesquels sont installés à la fois la caméra, le cadreur, et parfois même le metteur en scène, sont conscients, eux aussi, de contribuer à la bonne facture de l'image. Ils rythment en particulier les travellings (déplacements de la

caméra sur son pied), en donnant la vitesse voulue à l'appareil, et en l'arrêtant là où il faut, soit en fonction de marques très précises, soit, plus occasionnellement, en fonction de la scène qui se joue devant eux. Pas moins de six machinistes sont encore indispensables aujourd'hui pour manœuvrer certaines grues qui permettent à la fois plusieurs mètres d'élévation et de travelling avant. Ils forment, avec les électriciens qui travaillent pour le directeur de la photographie, l'indispensable et légendaire population des plateaux, qui constitue aussi le premier public des acteurs.



L'évolution des supports de caméra a favorisé une considérable extension des figures cinématographiques : les séquences du labyrinthe de *Shining* (Stanley Kubrick, 1979) ou le plan continu extérieur-intérieur de *Rouge* (Krzysztof Kieslowski, 1994) n'auraient pu exister sans ces possibilités nouvelles.

Supportant caméras et techniciens, les lourdes grues sont soumises à deux exigences : elles doivent être totalement silencieuses, et produire des mouvements parfaitement fluides. Aux machinistes donc d'en assurer les déplacements, en actionnant les contrepoids, tout en poussant le chariot sur les rails du travelling, lorsque les deux mouvements se combinent. Il faut alors maintenir constante la vitesse de déplacement, et veiller à ce que la fin du mouvement se fasse sans brusquerie. Qu'il s'approche du sujet (travelling avant), s'éloigne de lui (travelling arrière) ou s'effectue en parallèle (travelling latéral), ce mouvement de la caméra demeure l'une des plus belles figures du cinéma, particulièrement riche de sens lorsqu'il participe d'une mise en scène qui intègre les mouvements de conscience.

La lumière sculpte un espace dramatique

A partir de la seconde moitié des années dix, l'utilisation de l'éclairage artificiel entraîne en particulier sous l'influence du théâtre (celui de Max Reinhardt plus que tout autre) un façonnage des lumières qui va dans le sens d'une mise en valeur des caractères, d'une dramatisation des situations, d'une architecture de l'image en ombres et clarté. Il ne s'agit plus seulement d'éclairer, de donner à voir, il s'agit de faire regarder d'une manière particulière.

Apparemment simple, le mouvement de ce travelling circulaire doit en fait suivre le rythme de la musique, des personnages et donner l'impression de la danse elle-même. Il se faufile dans un cadre empesé, au milieu de salons où les protocoles mondains contraignent les attitudes : Martin Scorsese a choisi pour *Le Temps de l'innnocence* (1993, ci-contre) d'adopter une mise en scène de même tempo et de même maîtrise qui caractérisent la caste qu'il dépeint, la haute société new-yorkaise du XIXe siècle. Comme souvent chez Edith Wharton, dont le film adapte le roman, les convenances et les apparences sociales étouffent le sentiment amoureux. Le lourd et impeccable travelling en est ici l'instrument.

La lumière directionnelle remplace en grande partie la lumière diffuse : des pans entiers de l'image restent alors dans l'obscurité, créant des zones de mystère et d'angoisse. Les ombres projetées deviennent aussi, grâce à ces éclairages directionnels, des éléments essentiels de l'image. Elles permettent de représenter indirectement les personnages et les objets, et de le faire par le biais d'un attribut chargé de puissance maléfique, ou à tout le moins ambiguë...

C'est l'expressionnisme allemand, de la fin des années dix au début des années trente, qui développa cette utilisation éminemment dramatique de la lumière. Sa thématique, souvent liée au combat du Bien contre le Mal, de l'ordre apparent et de l'ordre caché, constituait un terrain béni pour jouer abondamment des effets d'ombre et de lumière. Les directeurs de la photographie qui participèrent à ce mouvement, et lui donnèrent corps, firent du contraste en noir et blanc l'un des moyens d'expression privilégié du cinéma : profondeur, effets de volume, découpe des silhouettes... Karl Freund, Fritz Wagner,

Certains cinéastes ont largement utilisé la technique des ombres projetées. Ainsi Fritz Lang, dans *M. le Maudit* (1931, ci-dessus), présente le meurtrier par l'apparition soudaine de sa silhouette sur l'affiche qui, précisément, met en garde la population contre lui. Jacques Tourneur, dans *La Féline* (1942), raconte l'histoire d'une femme-chat, dont l'ombre se découpe dans les rayons de la lune. Le clair-obscur (ci-contre) semble prolonger ses doigts par autant de griffes.

Carl Hoffman sont les grands techniciens de cette esthétique nouvelle au service du film. A l'avènement du nazisme, plusieurs d'entre eux émigrèrent aux Etats-Unis, où ils affirmèrent encore la sophistication des éclairages.

L'expressionnisme, après avoir marqué le cinéma allemand au lendemain de la Première Guerre mondiale, s'étendit à celui de l'Europe du Nord (ci-contre une image des *Feuillets arrachés au livre de Satan*, 1920, du Danois Carl Dreyer). Tant par sa prédilection pour les thèmes métaphysiques que par son utilisation dramatique de la lumière, il devait profondément influencer le cinéma américain des décennies suivantes, autour d'intrigues plus sociales, dans les films criminels aussi bien que dans ceux qualifiés d'«épouvante».

La séduction à fleur de peau

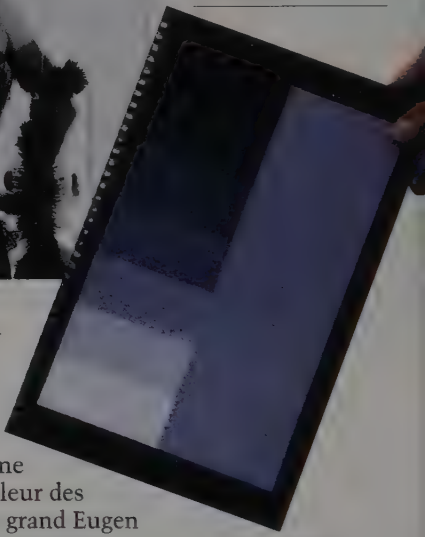
A Hollywood, l'enjeu dramatique se mêle à celui du *star-system*. Si l'intrigue doit profiter des effets de lumière, le visage des stars est tout aussi important ! Et l'on assiste donc, avec une complexité de moyens impressionnante, à la mise en place d'un système d'éclairage qui doit favoriser à la fois le *look* des vedettes et l'atmosphère du film. Les fameux caprices d'actrices qui ne veulent être photographiées que sous leur meilleur profil ou par tel opérateur exclusivement parce qu'il sait rendre mieux que d'autres leur «photogénie» ne sont pas des légendes.

Ainsi Lee Garmes, responsable de l'élégance et du raffinement des lumières de *Morocco* (1930), d'*Agent X 27* (1931) ou de *Shanghai Express* (1932), tous trois de Josef von Sternberg, l'est aussi, dans ces mêmes films, du visage de Marlene Dietrich, auquel il donne le mystère et la séduction d'une fleur noire et fragile. Dans un film de 1953, *Les Ensorcelés*, dont l'intrigue se déroule dans les milieux du cinéma, Vincente Minnelli montre subtilement, par la lumière,

"Des paillettes de *L'Ange bleu* au frac de *Morocco* [ci-dessus], de la pauvre robe noire de *X 27* aux plumes de coq de *Shanghai Express*, il nous arrive (toutes voiles dehors) une frégate, une figure de proue, un poisson chinois, un oiseau-lyre [...] : Marlene Dietrich. Marlene Dietrich... votre nom débute par une caresse et finit par un coup de cravache.**"**

Jean Cocteau

Un nuancier, une charte de gris, qu'en jargon du métier on appelle aussi une Lili. Le chef opérateur le réclame parfois, à la fin d'un plan; il lui servira de référence, en laboratoire, pour vérifier les contrastes.



comment la vedette féminine partage avec le drame raconté les attentions du chef opérateur. En France on retiendra le nom de Boris Kaufman, qui signe la photo des films de Jean Vigo, et prépare ainsi, avec *L'Atalante* (1934) en particulier, un courant de naturalisme poétique qui n'exclut pas la mise en valeur des acteurs (Dita Parlo en l'occurrence). Le grand Eugen Schüfftan poussera le principe encore plus loin en travaillant avec Marcel Carné pour *Drôle de drame* (1937) ou *Quai des brumes* (1938), où la luminosité des visages de Michèle Morgan et Jean Gabin le dispute aux brouillards d'un certain réalisme.

Et si la lumière conservait une relative neutralité?

Certains chefs opérateurs ou metteurs en scène ont cherché à enlever à la lumière toute autre intentionnalité que de fournir aux images une visibilité minimale. Dans les premiers films des réalisateurs de la Nouvelle Vague, un chef opérateur qui ne respecte pas grand-chose des règles du métier officie; c'est Raoul Coutard, dont les tâtonnements se trouveront sanctifiés par les succès de *A bout de*

La collaboration de Raoul Coutard à la Nouvelle Vague naissante a marqué l'éclosion d'une lumière plus simple, plus fonctionnelle. Mais Coutard a également travaillé avec d'autres cinéastes, comme Jacques Demy, dont le réalisme poétique posait des exigences esthétiques plus élaborées. Il règle ici sur Anouk Aimée la lumière de *Lola* (1961), premier film de Demy et hommage avoué à Max Ophuls.

souffle (Jean-Luc Godard, 1960) et de *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962) notamment. Son principe est simple : éclairer la totalité de la scène, avec les moyens les plus légers et les plus économiques possible (ce que les nouvelles émulsions et les éclairages à quartz permettent depuis peu). Les projecteurs sont la plupart du temps dirigés sur des réflecteurs, autour et au-dessus, et la lumière des scènes devient moins construite, moins dramatique, plus strictement fonctionnelle.

Cette manière d'éclairer va se répandre avec la notoriété de la Nouvelle Vague. C'est aussi une lumière qui, offrant au spectateur le choix du trajet à accomplir dans l'image, laisse le regard d'investir à son goût l'espace présenté. Une certaine conception de la modernité se révèle dans ce choix d'un accompagnement minimal du spectateur. L'éclairage étal correspond, de plus, à celui que l'on utilise à l'époque pour la couleur. L'espace construit par la lumière, architecturé en zones d'ombre et d'éclats,

Moiteur de la couche sous le corps un peu lourd, tellement sensuel, de Dita Parlo dans *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934, ci-dessous) : c'est une des gageures du cinéma de permettre que la vue nourrisse tous les autres sens. Quand l'image est à fleur de peau, et que la moindre surface renvoie à la sensation des textures et au poids du toucher. Le directeur de la photo, Boris Kaufman, avait aussi fait des merveilles dans l'éclairage de Michel Simon en vieux marinier dans l'antre de sa péniche. Emigré aux Etats-Unis en 1940, il fut le chef opérateur de quelques-uns des principaux films d'Elia Kazan, comme *Sur les quais* (1954).

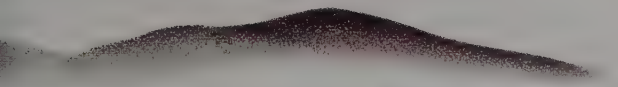
« Lorsque nous avons commencé à tourner notre film en couleurs, Sven Nykvist et moi avions auparavant testé tout ce qu'il était possible de tester », explique Bergman à propos de *Cris et Chuchotements* (1973). Il en sortit un film entièrement composé dans les rouges, sanguins, carmins, cramoisis, qui mènent de la douce chaleur du sein maternel à l'étouffante atmosphère putride de la mort.

n'est plus qu'un cas particulier, une possibilité à choisir parmi d'autres. Finie la sophistication à tout prix. On retrouve la possibilité de respecter les sources lumineuses à l'intérieur du plan : une fenêtre, une chandelle, une percée de soleil.

Lumière réaliste et non pas réelle

Il faut toujours des arcs et des spots pour donner la puissance qu'un feu de bois n'a pas. Mais l'image se compose autour de la source en question. Les films éclairés par Nestor Almendros dans les années soixante-dix témoignent de ce souci : *La Marquise d'O* (Eric Rohmer, 1976), *La Chambre verte* (François Truffaut, 1978) ou, surtout, *Les Moissons du ciel* (Terence Malick, 1978). Tel aussi le fameux *Barry Lyndon* (1975) de Stanley Kubrick, dont John Alcott est le chef opérateur. L'espace dramatique, à nouveau, prend un sens, qui n'est plus soumis à l'arbitraire du projet, mais à celui du réel.

La Tour ou Vermeer peuvent être évoqués à ce moment-là pour justifier une construction lumineuse qui préserve à la fois le réalisme et la tension intérieure des scènes ainsi éclairées. Tant il est vrai que le désir peut naître d'un grain de peau que le soleil effleure ou, d'une lumière trop chaude, le sentiment de la chair qui se putréfie : deux atmosphères que Sven Nykvist crée pour Ingmar Bergman dans *Le Silence* (1963) ou *Cris et Chuchotements* (1973).



L'écran comme une fenêtre sur le monde

La comparaison célèbre que fit, à la Renaissance, l'humaniste et architecte italien Alberti

"*La Marquise d'O* [ci-dessus] se distingue pour sa luminosité, le blanc de ses décors et de ses costumes aux tissus écrus ou passés dans un bain de thé. Nous avons peint les intérieurs : les murs en gris, couleur neutre qui donne aux meubles, aux vêtements et aux visages une valeur très juste, très noble, sans contaminations chromatiques. [...] Le château était orienté et conçu de telle sorte, avec son enfilade de pièces, que la lumière du soleil en pénétrant par les fenêtres projetait sur le sol une superbe perspective.**"**

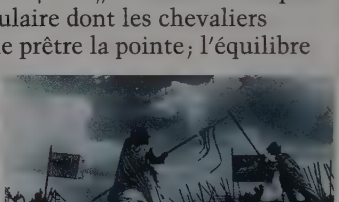
Nestor Almendros

Nestor Almendros (ci-contre) avait acquis, entre Paris, La Havane et le Pacifique, le titre de grand alchimiste des éclairages en extérieurs ; il savait aussi jouer des lumières intimistes : on se souvient de *Kramer contre Kramer* (Robert Benton, 1979).

entre un tableau et une fenêtre ouverte est au cœur d'une problématique essentielle du cadre cinématographique.

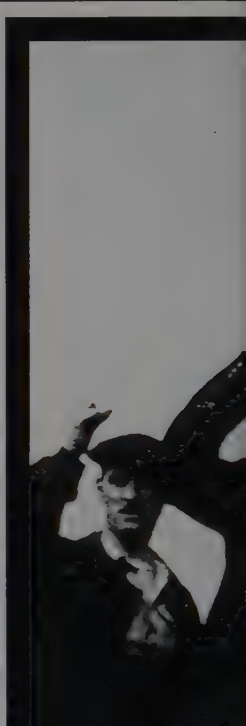
Dans certains cas, en effet, celui-ci est construit pour lui-même (par le cadreur, le réalisateur et le chef opérateur, dans un projet commun dont l'un ou l'autre peut être responsable), trouvant son équilibre, l'harmonie de ses volumes, dans l'espace qu'il forme. Tout se passe dès lors à l'intérieur de l'image ou du plan. Les bords du cadre sont alors d'intraversables limites qui contiennent, qui maintiennent les éléments indispensables à la représentation.

Dans *Alexandre Nevski* (1938), Eisenstein compose une architecture triangulaire dont les chevaliers constituent la base, et le prêtre la pointe ; l'équilibre du plan repose sur sa construction interne. La découpe horizontale lors de la bataille sur le lac gelé, dans le même film, ne peut s'imposer qu'à l'intérieur du cadre. On pourrait citer, de la même manière, la plupart des films de John Ford, où rien de la tension des plans, jouant sur les courbes, l'ordonnancement des lignes et l'agencement des masses, n'échappe aux limites de l'écran. Ici, la stabilité du cadre fait sa force. Il n'est plus une fenêtre, une découpe effectuée sur l'horizon préexistant du monde : sa scénographie est première, constituée précisément en fonction des limites imposées au regard.



La vie qui déborde du cadre

A l'inverse il y a des films dont on pourrait voir les plans comme arrachés au monde, subrepticement saisis dans le flux vivant des corps et des lieux. C'est, fondamentalement, une question de cadrage. Lorsque Renoir filme un groupe, un repas, une fête – comme dans *Le Crime de M. Lange* (1936) ou *La Règle du jeu* (1939) –, les personnages se déplacent



« Ils périront par le glaive », lançait un intertitre du film à l'adresse de tous les agresseurs de la Russie. Les lances des chevaliers se touchent au sommet d'un triangle. Chez Eisenstein, et en particulier dans *Alexandre Nevski* (1938, à gauche), la mise en scène utilise l'espace comme un réceptacle propice aux amples figures épiques.

Défilé des grévistes de *La Vie est à nous* (ci-dessus) et tablée des travailleurs dans *Le Crime de M. Lange* (ci-contre)... l'enthousiasme anime ces deux films de 1936, réalisés en plein Front Populaire. Renoir y fait circuler les corps, leur donne une vie qu'on imagine aisément se prolonger de part et d'autre de l'écran.

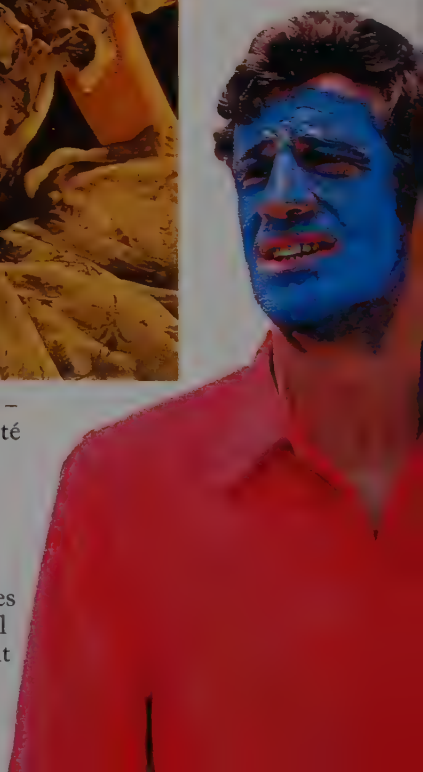
à la limite du champ, entrant ou sortant de l'image ; leurs actions en amorce, souvent bénignes (se servir à boire, se pencher vers sa voisine) sont volontairement coupées par le cadre. Toute une vie est alors suggérée autour de celui-ci, débordant du champ, donnant à sentir son déploiement bien au-delà. Et il suffit d'un recadrage – ce léger mouvement de caméra que

K
FO

Suivant les objectifs employés, on peut rendre nets à l'écran des personnages ou des objets plus ou moins lointains. On dit alors qu'il y a une plus ou moins grande profondeur de champ. Si celle-ci permet de montrer dans le même cadre, et donc dans le même temps, des actions ou des réalités distantes, elle est aussi un risque d'éparpillement visuel. Dans *Citizen Kane*, les caméras placées en contre-bas (ci-contre) filmaient ces fameux plans en contre-plongée; d'autres, placées en hauteur, plongeaient en grande perspective et profondeur de champ (plan à gauche, en bas). Orson Welles et son chef opérateur Greg Tolland voulaient que le spectateur entre dans le film et choisisse lui-même sur quelle partie fixer son attention.

Elle a eu tant de mal à la fermer, cette robe, et elle compte tellement sur elle pour séduire le tendre Ashley ! Mais c'est pourtant sous le regard ironique de Reth Buttler que les joues de Scarlett vont rosir... Et ce serait dommage qu'elles ne soient pas en couleurs... Ci-contre, Vivian Leigh dans *Autant en emporte le vent* (1939), première superproduction en couleurs.

Renoir aime précisément à multiplier – pour que l'on constate en effet la réalité de ces débords. Comme si, nous déplaçant un peu par rapport à la fenêtre, le monde apparaissait, dans sa continuité, selon une perspective légèrement différente. Chez Cassavetes, chez Pialat aujourd'hui, les choix sont les mêmes, et l'effet de réel identique. Le cadre tranche, découpant à l'écran une réalité qui le déborde infiniment.



Un jour, la robe de Scarlett est devenue verte

Dans l'espace somptueux d'*Autant en emporte le vent* (V. Fleming, 1939) la lumière de la séduction et les contrastes du drame ont changé de registre. Le noir et le blanc de Greta Garbo, de Marlène Dietrich et de Fred Astaire ont cédé la place aux rougeoiements du soleil sur Tara. La couleur faisait une entrée remarquée sur l'écran (ce n'était pas la première fois, mais la plus spectaculairement aboutie), et la règle du jeu s'en trouvait profondément modifiée pour le chef opérateur. Désormais il ne s'agissait plus de créer du volume et des reliefs avec la lumière, mais avec la palette chromatique. C'est-à-dire aussi bien avec les éléments du décor, les objets et les vêtements, qu'avec le type de pellicule choisi, ou le procédé de tirage en laboratoire.

Dans de nombreux films, déjà, on avait utilisé des effets colorés en teintant certaines images ou séquences. En 1922, dans *Nosferatu*, Murnau avait traité en bleu les scènes de nuit, afin qu'elles s'opposent nettement à celles où la lumière du soleil empêche le vampire de sortir de son repaire. En 1921, dans *Eldorado*, c'est le rouge (toujours en coloration monochrome de l'image) que Marcel L'Herbier utilisait pour accentuer les scènes de paroxisme dramatique. Et dans *La Tendre Ennemie* (1936), où les souvenirs de trois personnages composent le récit, Max Ophuls (avec son chef opérateur, Eugen Shufftan) teintait en bleu, jaune et rouge chacun des trois flash-backs, pour les différencier nettement les uns des autres.

Lorsque le personnage de Jean-Paul Belmondo se peint instinctivement le visage de couleurs crues avant de se faire sauter à la dynamite dans *Pierrot le fou* (1965, page de gauche, en bas), il utilise le caractère hautement dramatique des couleurs qui s'entrechoquent. Un souci de peintre pousse Godard jusqu'à enduire lui-même (à gauche) de peinture bleue le visage de son acteur.

La palette chromatique présentée ci-dessous en amorce d'une scène servira à étalonner, en laboratoire, les couleurs du film.

Codifications chromatiques

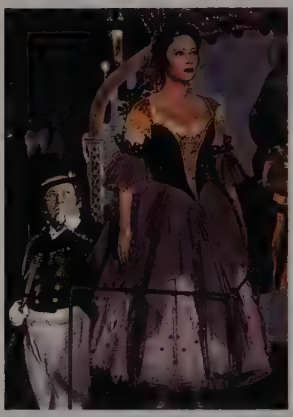
Ces fonctions de connotation, d'identification ou de dramatisation se retrouvent par la suite dans les films en couleurs, mais sous une forme évidemment plus subtile et complexe.

Tout d'abord parce que la couleur, tellement plus proche de la réalité, apparaît vite comme quelconque par rapport au noir et blanc ; elle est d'un grand attrait commercial, mais ne s'impose pas en termes dramaturgiques. Il faut donc lui donner du relief, la schématiser parfois, la plier à un projet esthétique. C'est ce que feront, à la grande époque du Technicolor qui permet des tons plus nets et tranchés, des

réalisateurs comme Douglas Sirk (*Ecrit sur du vent*, 1957, chef opérateur Russel Metty) ou Vincente Minnelli : pour le numéro final de *Tous en scène* (1953) par exemple, il utilise des couleurs primaires ou secondaires selon l'avancée et la tension du récit.

Le cinéma profite alors des nombreuses recherches sur la couleur que la peinture contemporaine, des Fauves à Mondrian, a menées dans des directions dramaturgiques ou plastiques. L'art de l'affiche, le Bauhaus ont souterrainement enrichi cette sensibilité à la couleur dont s'est nourri le cinéma. Plus récemment, dans *Ràn* (1985), Akira Kurosawa joue ainsi des couleurs jaune, rouge et bleue comme éléments de la guerre que se livrent trois frères.

Kurosawa se forma à la peinture avant de devenir réalisateur. Aujourd'hui encore c'est pour lui une activité importante, dont on ressent évidemment l'influence dans ses plans de *Ràn* (à gauche et à droite). Librement adapté en 1985 du *Roi Lear* de Shakespeare, ce film oppose en une lutte fratricide les armées de trois héritiers. Les étendards, les boucliers, les uniformes, refaits pour l'occasion avec les techniques de l'époque, jouent de leurs couleurs de manière complexe : tantôt simples signes, comme calligraphiques, tantôt masses impressionnantes et oniriques, tantôt encore confrontés aux repères d'un horizon qu'ils aident à composer. Contrairement à ce que l'on pourrait penser au premier abord, il est beaucoup plus difficile d'user ainsi de touches presque abstraites, de l'ordre de l'arbitraire, que de se contenter de recomposer un environnement réaliste, où chacun peut se reconnaître. Kurosawa adopte ici, comme il le dit lui-même, «le point de vue du ciel».

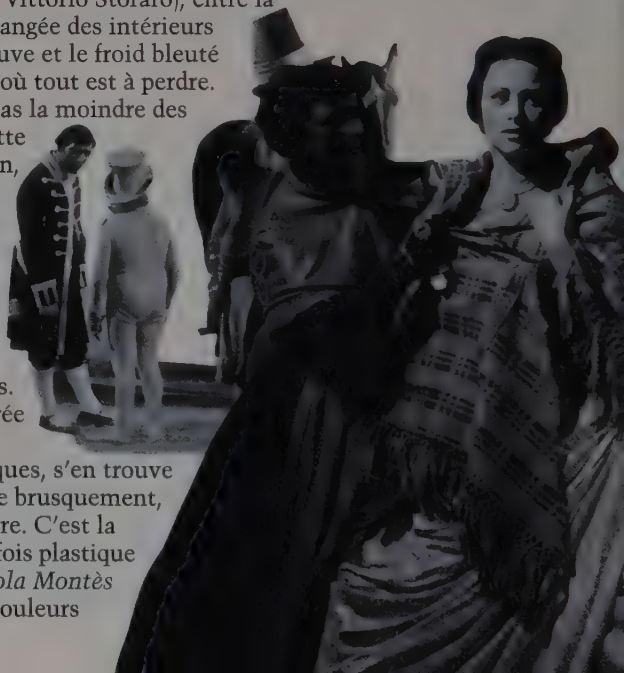


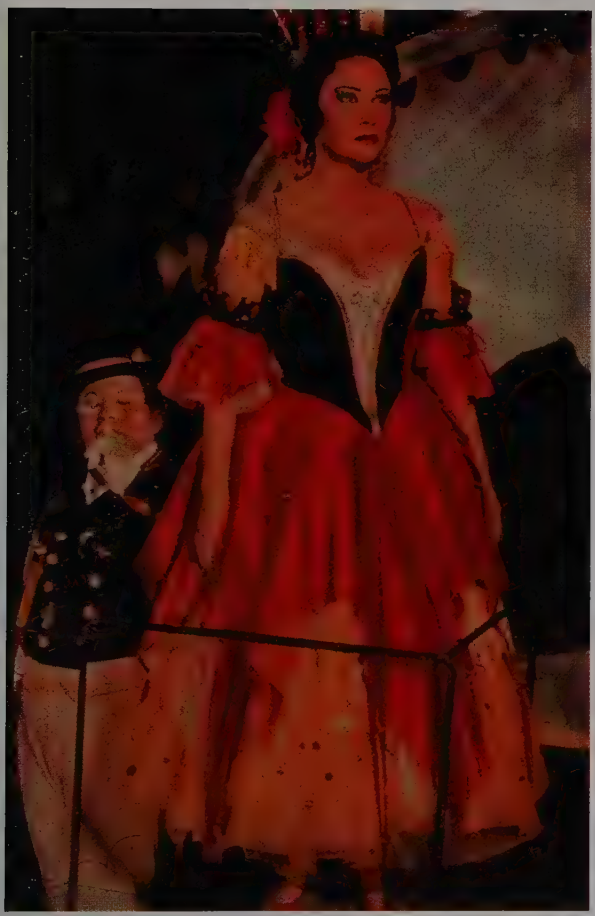
La couleur, effet de réel, est aussi moteur du récit

Ainsi, en continuité avec le travail du décorateur, le chef opérateur est en charge du mouvement même du film dans ses composantes plastiques, de sa lisibilité et de son efficacité. Selon la façon dont son travail s'accordera avec le projet du metteur en scène, l'utilisation des couleurs pourra accentuer sa puissance narrative. La tension dramatique entre un lieu et un autre, par exemple, tension entre la protection et l'insécurité, entre le risque et le repli, peut être accentuée par la couleur. Magnifique opposition, dans *Le Dernier Tango à Paris* (Bertolucci, 1972, chef opérateur Vittorio Storaro), entre la chaude coloration orangée des intérieurs où le couple se retrouve et le froid bleuté des rues parisiennes où tout est à perdre.

Enfin, et ce n'est pas la moindre des subtilités d'une palette utilisée avec attention, la couleur peut créer des correspondances et des échos qui permettent de mettre en relation des époques, des moments ou des sentiments différents. Curieusement la durée pénètre alors les variations chromatiques, s'en trouve modifiée, compressée brusquement, ou dilatée au contraire. C'est la magie de cet art à la fois plastique et temporel. Dans *Lola Montès* (1955), seul film en couleurs

Une femme se souvient de ses amours, de ses déchirements, des hommes et des lieux qui l'ont marquée. A chacun une tonalité particulière, des ors ou des bleus qui affectent la mémoire. Dans *Lola Montès* (à gauche, ci-dessous et à droite), toutes ces couleurs, en Cinémascope, recomposent une vie et annoncent la mort prochaine : ce sont, à proprement parler, les couleurs du temps que le cinéaste brasse dans la lumière de ce chef-d'œuvre.



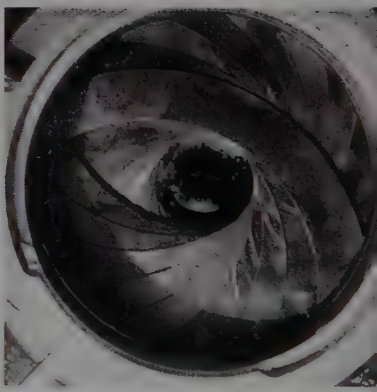


Martine Carol interprète Lola Montès, scandaleuse aventurière de la fin du XIXe siècle, dans un film de Max Ophuls qui provoqua fureurs et polémiques à sa sortie, en 1955. Pourtant ce ne sont ni son thème ni son héroïne, tirés d'un roman de Cécil Saint-Laurent, qui affolèrent les spectateurs et les critiques, ce sont ses innovations esthétiques.

"L'image est si pleine, si riche qu'on ne peut tout voir à la fois, mais l'auteur l'a voulu ainsi, allant jusqu'à offrir à notre ouïe plusieurs conversations simultanées. [...] L'utilisation de la couleur n'est pas moins admirable... Si le public boude *Lola Montès*, c'est qu'on ne l'a guère entraîné à voir des films réellement originaux et poétiques."

François Truffaut, dans *Arts*, décembre 1955

de Max Ophuls, les épisodes de la vie de l'héroïne ont ainsi été composés chacun dans une ou deux couleurs majeures : vert et rouge, or et ivoire, bleu et argent... Et sur la piste du cirque où elle est contrainte de raconter sa vie et d'en faire un spectacle, se retrouvent, l'espace d'une soirée et dans la fièvre de son souvenir, les couleurs en question, portées par les lustres, les acrobates, les éléments du décor et la lumière elle-même, teintée de bleu, de rouge...



La poésie ou la tension dramatique d'une scène peuvent dépendre d'un plan qui dure un peu, d'une pièce laissée vide après la sortie du personnage, ou d'un enchaînement rapide de gestes. Le voisinage de deux plans, de deux couleurs ou de deux formes produit des effets sensibles, parfois effets de sens qui font la logique et la matière du film.

CHAPITRE III
LE MONTAGE

Dans *L'Homme à la caméra* (1929, images de gauche), Dziga Vertov fait du montage le thème en même temps que le moteur du film, l'acte créateur par lequel il peut établir une nouvelle géographie, un modèle parfait de la ville ou de l'humain. Par la simple juxtaposition de vues prises dans différentes parties du monde. Ci-contre, Spike Lee travaille avec son monteur.

L'art de la coupe et du raccord

Plus que tout autre élément, c'est l'association des images entre elles qui fait la spécificité du cinéma, et son apport majeur aux formes contemporaines d'expression. Aucune auparavant, mis à part, peut-être, les polyptyques religieux du Moyen Age, n'avait imposé une telle lecture d'images successives ou complémentaires.

Bien qu'apparaissant très tard dans la chronologie pratique de fabrication du film, le montage – opération concrète qui consiste à coller ensemble des morceaux de pellicule – en est sûrement une des composantes essentielles. Et s'il intervient après le tournage, l'opération conceptuelle qui consiste à prévoir les coupes, les raccords et les voisinages d'images accompagne tous les stades de la fabrication, du scénario à la version finale de la bande-son, en passant évidemment par le tournage. «Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur. Prévoir est le propre des deux», écrivait Godard à ses débuts.

C'est ainsi que le découpage, par lequel le réalisateur a imaginé les plans qui seront tournés, et le montage s'agencent (parfois contradictoirement) autour du tournage, pour constituer ce que l'on appelle l'écriture du film. Comme une combinaison d'images analogue à une combinaison de mots.

La forme finale

Il n'y a pas de règle : certains réalisateurs ne se sont jamais beaucoup préoccupés du montage,

D'Erich von Stroheim (ci-dessous aux prises avec quelques brassées de pellicule), il ne reste aujourd'hui quasiment aucun film conforme à son projet initial : la plupart ont disparu ou ont été remontés. C'est le cas en particulier des *Rapaces* (1923), son chef-d'œuvre, ou de *Folies de femmes* (1921), tout deux réduits, par la M.G.M., au tiers de leur longueur.

Chez Keaton, le montage échappe aux seules exigences du récit : dynamisme en lui-même, il est essentiel à l'efficacité des acrobaties, au rythme d'une gestuelle presque chorégraphique. Godard (à droite) jouera magistralement à subvertir l'un et l'autre, récit et chorégraphie, toujours grâce au montage, «pour imiter la manière subtile dont la nature dérobe la liaison de ses effets».

en particulier dans le système hollywoodien où de grands professionnels, comme Billy Hamilton, Marguerite Booth, ou Robert Parrish et Mark Robson (qui deviendront eux-mêmes par la suite réalisateurs), assuraient, en tant que chefs monteurs, le rythme des articulations et la construction des séquences, selon un découpage établi à l'avance, mais souvent modifié en cours de route par la production.

Le monteur est alors non seulement aussi important que le réalisateur, mais parfois il «termine» le film et lui donne son sens définitif, contre le gré

et à l'inverse des intentions de ce dernier. Tout simplement parce qu'ils sont l'un et l'autre salariés du studio, et que le dernier mot revient au producteur. Le monteur, dans sa fonction de concepteur, est d'ailleurs appelé *editor* aux Etats-Unis, celui qui détermine, en définitive, le produit fini. Des *Rapaces* (1923) d'Erich von Stroheim aux *Portes du paradis* (1980) de Michael Cimino, en passant par bien des films d'Orson Welles ou de John Cassavetes – dans leur période hollywoodienne – la liste est longue des productions remaniées au stade du montage. L'accès au *final cut*, c'est-à-dire au montage définitif, était d'ailleurs une revendication des cinéastes hollywoodiens les plus désireux de maîtriser le sens de leurs films.

Stanley Kubrick et son monteur Anthony Harvey reprirent tout le rythme du *Docteur Folamour* (1963) en modifiant au montage ce qui avait été prévu dans le découpage. Ci-dessus, trois plans non conservés du film ; en haut, à droite, le réalisateur avec l'acteur George C. Scott, pendant le tournage.

Monteurs et réalisateurs

Aujourd'hui encore, le montage des images, comme celui du son (et l'un par rapport à l'autre), reste l'affaire d'une équipe de spécialistes, dont la sensibilité et le sens du récit dépassent la simple capacité à ordonner une succession de plans. Les monteurs (il y a souvent un chef monteur et un assistant) jouent un rôle considérable aux côtés du réalisateur. Ils assistent à la projection des *rushes* et participent au choix des prises, ajoutant aux critères techniques (lumière, son...) et dramatiques (le jeu des acteurs) ceux qui les concernent plus particulièrement, qui touchent au rythme, à l'ouverture et à la fermeture des plans, et sur lesquels ils travailleront seuls par la suite.

Cependant certains cinéastes ne laissent à personne l'exclusivité de cette opération, et considèrent comme indispensable leur présence à la table de montage, avec le monteur lui-même. C'est aujourd'hui, par exemple, le cas de Jean-Luc Godard (qui monte lui-même ses films) comme ce le fut de Cassavetes, d'Orson Welles ou d'Eisenstein, dont les systèmes de mise en scène ne sont pas séparables des principes de montage.

Pendant le tournage, il n'est pas rare qu'un prémontage soit effectué au fur et à mesure, ou lors

d'une interruption. Il guide le réalisateur (ou le producteur) quant à la lisibilité de l'ensemble, quant au rythme que l'on peut espérer du film terminé. Les monteurs sont donc des partenaires constants, depuis le tournage jusqu'à la table de montage, où ils colleront bout à bout les quelque huit cents plans qui constituent en moyenne un long métrage. Et comme ces plans ne seront pas muets, une équipe de monteurs-son viendra les relayer ou, mieux encore, travailler avec eux.

Sur une table de montage, on colle le film, simplement, avec du Scotch ou de la colle. La hantise des monteurs débutants était d'oublier un trombone sur les raccords provisoires, qui sautait évidemment à la première projection de travail...

«La salle de montage, c'est la chambre de réanimation du film» (Fellini)

Devant une table de montage (elle a pour beaucoup gardé le nom de Moviola, qui était au départ une marque), les monteurs assemblent d'abord une copie de travail sur la copie positive qui a servi aux *rushes*. Les prises retenues ont été montées les unes à la

suite des autres, dans l'ordre du découpage initial, en une première mouture appelée bout à bout. Celle-ci comporte encore les claps destinés à synchroniser l'image et le son, ainsi que les fins de plan où l'on entend encore le «coupez» du réalisateur.

La bande-image défile devant les monteurs en même temps que la (ou les deux ou trois) bande-son. Dans l'hypothèse la plus simple, on conserve l'ordre prévu des séquences : la tâche consiste alors à couper les plans en fonction du rythme, de la vitesse générale, des voix le cas échéant, sans modifier la logique de succession générale. Sur la Moviola, le chef monteur fait avancer le film, l'accélère, revient en arrière, et trouve petit à petit les durées adéquates, les coupures qui s'imposent. Ses assistants, suivant les marques qu'il a inscrites sur la pellicule, coupent et collent avec du ruban adhésif.

Ce n'est qu'une fois la copie de travail achevée (et avalisée par la production) que l'on procédera au montage négatif, qui devient la matrice des copies à venir. En anglais, celui qui conçoit porte le nom d'*editor*, celui – ou ceux – qui coupe et colle a celui de *cuter*. Lorsque la narration demande à être remaniée, l'*editor* devra procéder à un réagencement des séquences entre elles. C'est à cet instant que le monteur peut entrer en concurrence avec le réalisateur...

Concrètement, le montage passe par une incessante manipulation de la pellicule, qu'il faut classer, ranger, et faire défiler très vite, «à main levée». Ci-dessous, Angela Lansburg et le monteur Ralph Winters ; il est rare qu'une actrice soit admise à ces postes, où l'on traite pourtant son image.

Sur une Moviola (ci-dessus et ci-contre), nom de marque devenu un terme générique, le film avançait de façon intermittente, laissant subsister un «trou» entre les images.

Les fonctions narratives du montage

L'évolution du montage au cinéma est comme une histoire des idées, des conceptions de l'expression visuelle et de la représentation. Il s'est d'abord agi d'établir entre chaque plan une continuité, temporelle et spatiale, de telle manière que le spectateur, conscient d'une unité, soit à même de comprendre l'action. L'habitude que nous avons

aujourd'hui de relier instantanément un visage en gros plan à la silhouette aperçue au plan précédent, ou de saisir la totalité d'un geste en n'en voyant que le début et la fin, cette habitude est née d'une pratique tâtonnante. Il a fallu imposer une lecture successive des plans, et apprendre à combler les interstices d'une action que l'on ne pouvait représenter en continu.

Cette école dite du montage narratif atteint sa maturité dans l'entre-deux-guerres, en particulier avec le cinéma américain, qui devient alors un modèle, et impose un certain nombre de conventions. Elles tiennent essentiellement dans l'emploi des raccords,

Repère visuel qui permet, au montage, de synchroniser la bande image avec la bande son, le «clap-son» ci-dessous est extrait d'un plan de *It's All True*, film inachevé d'Orson Welles où la musique et les rythmes devaient occuper une place centrale. Parti tourner en 1942 au Brésil, le réalisateur devait travailler plusieurs mois avant d'apprendre que la R.K.O. avait décidé purement et simplement d'abandonner le projet.

c'est-à-dire des passages d'une image à une autre qui permettent de gommer la césure, de lisser en quelque sorte le regard, application au domaine visuel de la formule de l'ellipse. Par exemple, un personnage qui sort du cadre à droite de l'écran, entrera à gauche dans le plan suivant ; c'est une manière simple de créer pour le spectateur une unité de perception spatiale. Comme toutes les conventions devenues classiques, elles sont tout autant systématiquement respectées aujourd'hui (par la majeure partie de la production courante), qu'intentionnellement battues en brèche (dans certains dispositifs plus «modernes»).

Dans *Fenêtre sur cour* (Hitchcock, 1954), Grace Kelly et James Stewart ont à la fois le point de vue du spectateur, et celui du réalisateur ; les raccords de regard sur les fenêtres de l'immeuble d'en face, allumées comme autant d'écrans, s'articulent autour d'eux. Et c'est cet artifice du montage qui produit le véritable suspense.

Griffith, l'artifice et la lisibilité

David W. Griffith, à une époque où se constitue précisément le grand cinéma narratif aux Etats-Unis, est sans doute parmi les premiers à exploiter dans toutes ses possibilités le montage, comme support essentiel de la lisibilité et de la compréhension des

En associant par le montage des réalités données d'abord comme étrangères, en alternant scènes de bataille et plans plus intimistes, *Naissance d'une nation* (Griffith, 1915, ci-dessus) les inscrit dans une logique commune, les rend solidaires dans une même histoire.

récits. Dans un de ses courts métrages, lorsque l'action se déroule dans le même appartement, les raccords d'entrée et de sortie de chacune des pièces sont «justes» (comme décrits plus haut), et lorsque l'on change de maison ils sont «faux» (sortie à gauche, entrée à gauche par exemple).

Ne pouvant utiliser aucun autre élément d'information, et en particulier aucun plan extérieur, c'est sur le système de montage qu'il fait ainsi reposer la compréhension de l'intrigue.

En l'associant étroitement au découpage pour donner plus de force à l'action, il jette les bases de la dramaturgie cinématographique classique. Le raccord sur le geste en est un exemple ; il consiste à couper le plan au milieu d'un geste (une gifle, un baiser, une main qui saisit un objet) pour changer d'angle de vue, se rapprocher ou s'éloigner, en reprenant le plan suivant à l'exact moment où le précédent s'interrompait. Ainsi le changement de plan (découpage) donne du rythme, ajoute à la sensation

« Dans ce film, vous avez l'homme immobile qui regarde dehors. C'est le premier morceau de film. Le deuxième fait apparaître ce qu'il voit ; le troisième sa réaction. Et cela représente [...] la plus pure expression de l'idée cinématographique. »
Alfred Hitchcock

du mouvement ou même de la violence, et le raccord du geste (montage) assure la linéarité.

Une fois assimilés ces éléments de continuité (auxquels il ne faut pas manquer d'ajouter toute la logique des regards, dont la direction doit être spatialement cohérente), le montage narratif peut devenir plus complexe, jouant d'actions et de situations entrecroisées. Là encore, c'est Griffith qui en systématise le procédé, prenant explicitement pour modèle les constructions romanesques de Charles Dickens et ses intrigues enchevêtrées. Ses films *The Lonedale Operator* (court métrage, 1912),

Quatre visages de Robert de Niro à des âges différents, et, issue de ses souvenirs, la silhouette d'un petit garçon : autant d'époques que brasse *Il était une fois en Amérique* (Sergio Leone, 1984, ci-dessous et à droite). «Le film peut sembler âpre au goût, explique le réalisateur, parce qu'il naît du néant, c'est-à-dire des limbes de l'opium.» L'ouverture est une des plus brillantes qui soient, associant des raccords musicaux, des raccords sur les éclairages, des séquences dont on ne sait si elles sont rêves, souvenirs, délires d'opium, ou réalité. Et peu à peu se construit, grâce à la complexité du montage, une histoire de l'Amérique contemporaine, en même temps qu'une fable tragique sur l'amitié.

Intolérance (1916), ou *Le Lys brisé* (1919) témoignent d'une brillante maîtrise du montage pour suggérer la simultanéité d'actions disparates, ou au contraire la similitude de situations éloignées dans le temps.

C'est la maîtrise des effets de continuité, et les règles d'un ordre linéaire imposé par le montage dans un but narratif qui ont depuis lors permis les films les plus complexes, comme *Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950), ou *Il était une fois en Amérique* (Sergio Leone, 1984), qui mêlent les époques, mais aussi la réalité, l'imaginaire, les souvenirs.

Les effets de sens

Placer deux images l'une à côté de l'autre, ou plus exactement l'une après l'autre, c'est non seulement établir un rapport chronologique, susceptible de supporter un récit, mais c'est aussi suggérer entre elles un lien logique, de l'ordre de la signification.

Les cinéastes ont ainsi appris, par le biais du montage, à créer des métaphores. Le cinéma publicitaire en regorge : un tigre, une sirène, la peau d'une femme ou le biceps d'un homme définissent les qualités d'un produit, par leur simple juxtaposition. Dans le même registre, le cinéma de propagande

a utilisé (et utilise encore) les métaphores animales les plus sordides et les plus simplistes pour établir, par le montage, des comparaisons d'autant plus efficaces qu'elles se passent d'explications.

Les cinéastes soviétiques des années vingt explorent les premiers les multiples facettes de ce type de montage : Eisenstein, Poudovkine, Vertov, Koulechov. Pour montrer que deux adolescents se

"L'enfance est la plate-forme de cette histoire d'amitié entre deux personnages. C'est un ballet de mort avec un homme qui va vers l'oubli." Sergio Leone

rapprochent l'un de l'autre et commencent à tomber amoureux, ce dernier montre les glaces du fleuve face auquel ils s'assoient fondre peu à peu... Et la condamnation d'une assemblée de propriétaires par Eisenstein passe par l'insertion dans le montage d'un plan de porcherie grouillante, associée dans le flux des images à la réunion que l'on vient de voir.

Ce montage simple, par juxtaposition, convient parfaitement aux messages très finalisés, comme l'étaient la plupart du temps ceux d'Eisenstein, dans un contexte sans ambiguïté, avec des destinataires bien ciblés. C'est pourquoi la propagande politique ou commerciale s'en satisfait si bien.

Les grands monteurs sont parfois de grands menteurs

La manipulation véritable est celle qui, sous les apparences de l'évidence et par le jeu des images, opère une transformation du réel. Ou plutôt organise la vision du réel comme si de rien n'était. Par la seule succession des plans, le montage crée des rapports chronologiques (comme si l'ordre d'apparition des images sur l'écran était nécessairement lié à l'ordre des événements dans la réalité) et suggère, à partir de là, des relations de cause à effet. C'est le B.A. BA du cinéma classique : un cow-boy tire puis, dans le plan suivant, un Indien tombe ; le lien logique entre les deux actions nous paraît manifeste. Il n'est pourtant qu'hypothétique, mais nous ne pourrions comprendre aucun film aujourd'hui si de telles articulations ne s'imposaient pas immédiatement. A ce moment-là, précisément, le montage peut devenir trucage, mensonge, jeu d'artifice.

Dans *L'Ours* (Jean-Jacques Annaud, 1988), un plan montre l'animal adulte pêchant des poissons et les envoyant hors-champ ; au plan suivant, les poissons arrivent aux pieds du petit ours incapable de pêcher. La répétition du montage impose aux spectateurs l'idée que l'un nourrit l'autre.

Un landau qui dévale les marches en brinquebalant au milieu des cadavres : longtemps ces plans ont été parmi les plus célèbres du cinéma. Brian de Palma en a d'ailleurs repris le thème en clin d'œil dans *Les Incorruptibles* (1987). Mais la beauté de cette séquence du *Cuirassé Potemkine* (1925) tient à l'alternance créée par le montage. De son expérience du théâtre, Einsenstein avait tiré le concept de «montage des attractions».

Des plans sur la foule et des plans sur les soldats, des gros plans et des plans d'ensemble, avec un leitmotiv plastique constitué par les lignes horizontales ; on décèle ici l'influence du mouvement constructiviste. Les soldats sont des objets : bottes, baïonnettes, uniformes. Seuls les manifestants ont des visages. Les angles de prise de vues créent les liaisons spatiales entre les plans, alors que les oppositions de grosseur distinguent avec force les protagonistes.

Ce n'est pas le cas dans les faits, mais le montage a proprement créé l'action.

Monter, c'est aussi jouer avec le temps

Après avoir appris à relier les images en fonction d'une durée linéaire, et imposé comme une évidence ce schéma narratif, dès le cinéma muet, le monteur allait jouer avec ces conventions et troubler l'ordre temporel. Ce seront d'abord les *flash-backs* («retours en arrière»), que le montage se charge d'expliciter, dans un premier temps en usant, entre les séquences, de procédés techniques divers : fondus, fermeture/ouverture de l'iris, intertitres, etc. Ces déformations de l'image signalant un changement de logique : retour en arrière, souvenir, rêve, imagination...

"Le cinéma a pour devoir de saisir par les cheveux le spectateur abasourdi et, d'un geste impérieux, de le mettre face aux problèmes actuels."

S. M. Eisenstein

Puis les procédés s'affinent et utilisent le contenu même des plans, les objets, les personnages, les sons, pour permettre au spectateur de saisir l'articulation entre les séquences d'époques différentes. On en trouve de nombreux exemples dans la production des années quarante et cinquante ; ainsi, dans *Citizen Kane*, Orson Welles a recours à la neige comme élément de raccord à distance entre différentes séquences et différentes périodes de la vie de Kane. Dans *Chaînes conjugales* (1949) de Joseph L. Mankiewicz, les trois grands *flash-backs* du film sont raccordés au présent par le truchement de la bande-son ; les époques différentes, le passé, sont ainsi reliées au présent tour à tour par le bruit d'un robinet qui goutte, par une symphonie de Brahms et par le moteur d'un bateau, tous éléments internes à l'action.

Mais le montage peut aussi bien créer que brouiller les repères temporels.

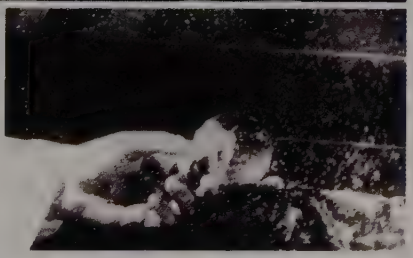
La boule de verre remplie de neige annonce, au début de *Citizen Kane* (ci-dessus et à droite), la recherche du secret que le film tente de reconstituer. Dans ce magnifique travail sur la mémoire, donc sur la maîtrise du temps, par sa réflexion sur le montage à l'intérieur du film et dans sa texture, Orson Welles s'acharne à briser la linéarité du récit. Il lance le spectateur dans un labyrinthe vertigineux.

Trompe-l'œil et trompe-l'ouïe

Alain Resnais est l'un des virtuoses de ces univers où les époques s'indifférencient, où l'on ne sait si les personnages vivent ou rêvent, se souviennent ou sont en train d'agir. *L'Année dernière à Marienbad* (1961)

La forêt, la mère, le monde : c'est le premier travelling du *Miroir* (1974, ci-contre et en haut de la page de droite), film de Tarkovski qui, par de lentes correspondances de la mémoire unit des époques et des temps, comme ouverts les uns vers les autres. «Le montage unit des plans remplis de temps, écrit Tarkovski, mais pas des notions, comme le proclament les partisans de ce qu'on appelle le "cinéma de montage".»

ou *Providence* (1976) sont basés précisément sur ces confusions entre les époques, aussi bien pour les personnages eux-mêmes que pour les spectateurs. Et Resnais, qui fut monteur avant de devenir réalisateur, se sert de raccords ambigus et d'une fluidité en trompe l'œil pour entretenir cette confusion.



Dans une brillante séquence d'*A bout de souffle* (1960), Jean-Luc Godard joue différemment avec le temps en faisant coïncider une bande-son continue (un monologue de Jean-Paul Belmondo) et un montage visuel discontinu (succession de plans de rues à Paris). C'est un exercice qui met en valeur à la fois les conventions du montage et son efficacité, puisque son et images rendent compte de deux durées différentes, mais dans le même temps de projection.

Nombre de chefs-d'œuvre du cinéma contemporain doivent leur force à cette créativité du montage : *Huit et demi* (Federico Fellini, 1963), *Belle de jour* (Luis Buñuel, 1966), *Le Miroir* (Andrei Tarkovski, 1974), échappent ainsi aux trajectoires linéaires du récit.

« Pour Tarkovski, le cinéma est le seul art qui peut décrire la réalité dans le temps, au sens propre de ce terme. Un film est une mosaïque du temps sur la trame duquel sont tissés d'autres éléments de la matière cinématographique, et dont l'auteur fait un choix arbitraire. »

Michal Lesczylowski, monteur des films de Tarkovski

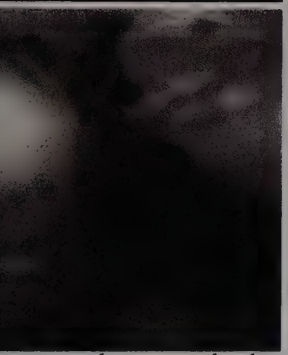
La superposition et l'incrustation

Au montage qui consiste à faire se succéder les images s'est très vite ajouté celui qui les superpose, ou les agence simultanément à l'écran.

Abel Gance dans *Napoléon* (1927) mêle ainsi les vues d'une tempête qui secoue la barque de Bonaparte revenant de Corse et de celle qui secoue l'Assemblée au même moment à Paris. Plusieurs images sont projetées simultanément, parfois jusqu'à douze ou seize les unes sur les autres. Le principe est de jouer sur des thèmes communs, et des mouvements internes qui se répondent. L'avant-garde française des années vingt recourra à ce procédé assez fréquemment.

Son avatar moderne pourrait être l'incrustation, qui consiste à placer une image à l'intérieur d'une autre. La vidéo facilite aujourd'hui ce type de trucage, et la télévision s'en révèle friande. Au cinéma, Peter

Cherchant à exploiter au maximum les possibilités du cinéma, Abel Gance expérimenta bien des innovations, concernant aussi bien les moyens de tournage que le langage cinématographique lui-même. Il allège ses caméras pour que ses opérateurs puissent les porter sans peine en courant, il les suspend à des balançoires, fait des surimpressions et invente pour *Napoléon* (1927) ce triptyque qui permet de projeter trois images simultanément, ou une image trois fois plus large.

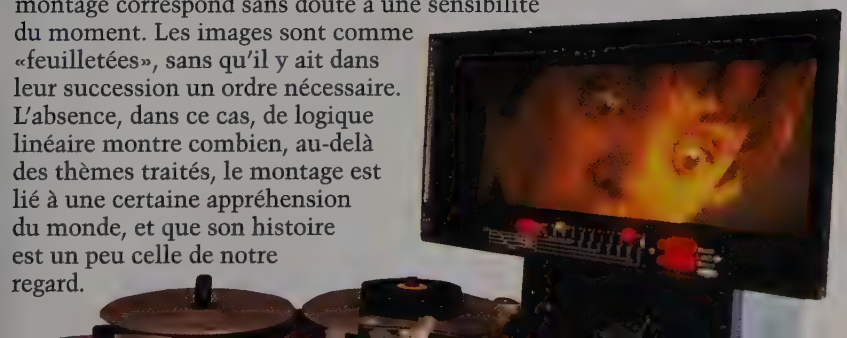


Greenaway – dans *Prospero's Book* (1991) notamment – ou Wim Wenders (*Jusqu'au bout du monde*, 1991) l'ont pratiqué récemment. Ce type de montage associe physiquement les images dans le plan, et laisse l'interprétation plus libre que le montage classique. Seule la notion de simultanéité y est fortement suggérée : dans le cas du *split-screen*, utilisé par certains films américains des années soixante, qui consiste à découper l'écran en plusieurs actions, c'est même l'effet principal recherché. On se souvient en particulier de *L'Affaire Thomas Crown* (Norman Jewison, 1968), ou de l'ouverture des *Arnaqueurs*, (Stephen Frears, 1990).

Le vidéo-art multiplie depuis quelques années ces montages d'écrans, découpant entre plusieurs téléviseurs une même image, ou au contraire proposant une succession du mouvement d'un écran à un autre. Les formes de continuité, sur ces «murs d'écran», surprennent alors par leur variété.

La réapparition contemporaine de ce type de montage correspond sans doute à une sensibilité du moment. Les images sont comme «feuilletées», sans qu'il y ait dans leur succession un ordre nécessaire. L'absence, dans ce cas, de logique linéaire montre combien, au-delà des thèmes traités, le montage est lié à une certaine appréhension du monde, et que son histoire est un peu celle de notre regard.

Images posées les unes à côté des autres (préfigurant déjà les «murs d'images» de la vidéo) ou les unes sur les autres (dont on pourrait rapprocher les modernes effets d'incrustation), ces images de *Napoléon* exposent deux effets de montage originaux. Il s'agit de jouer sur une compression du temps dont le montage accéléré, en vogue en France dans les années vingt, était déjà une manifestation. Dans un article publié en 1927, Abel Gance fait allusion à «la vertigineuse vision de la quatrième dimension de l'existence avec l'accéléré et le ralenti.» Les outils contemporains (ci-dessous) favorisent ce type de recherche. Les applications de l'informatique au montage virtuel permettent de jouer mieux encore avec l'«instantanéité».



On doit à la bande-son le timbre familier de certaines voix, la peur d'une porte qui claque, la sensualité d'un tissu froissé, le vent oppressant au-dehors, ou les heurts des oiseaux sur les volets clos... On lui doit aussi le silence. Et quelques rengaines inoubliables.

CHAPITRE IV
LA BANDE-SON

La bande sonore d'un film s'impose parfois avec une force particulière : ainsi, le roulement du tambour est indissociable du film de Volker Schlöndorff *Le Tambour* (1979), dans lequel un petit garçon se raccroche à son instrument comme à une bouée pour rester lui-même face aux horreurs de la guerre. Coups de feu qui claquent, coups de feu que l'on redoute : une figure de style classique du travail sur le son au cinéma (ci-contre, *La mariée était en noir*, François Truffaut, 1968).

On a peine aujourd'hui à imaginer que le son n'ait pas de tout temps accompagné l'image; et pourtant, le cinéma des trois premières décennies, que nous appelons «muet», était tout simplement conçu comme un art visuel, qui ne réclamait pas forcément une autre dimension.

«Silence, on tourne!»

Aussi, la sortie, en 1927, du film d'Alan Crosland *Le Chanteur de jazz* – lancé comme étant «100 % parlant», alors que les films sonores de l'époque se contentaient la plupart du temps de musique ponctuelle et évitaient les voix – fait sur le public américain l'effet d'une bombe, avant de s'imposer à travers l'Europe. Toutes les compagnies se mettent soudain à investir dans le cinéma sonore et parlant. Plus qu'une amélioration, c'est une révolution, un tout autre champ d'expression qui s'ouvre et que Bresson définira par une célèbre formule : «Le cinéma parlant a inventé le silence»; en d'autres termes : un film où le silence est expressif n'est pas du même acabit qu'un film où il est obligatoire.

Le lion de la M.G.M. ajoute son rugissement à l'image de sa crinière. Sur les plateaux de Sternberg (ci-dessous), le problème est d'abord d'obtenir un silence auquel personne n'est habitué pendant le tournage.

Dans les premiers temps du cinéma parlant, l'ingénieur du son devient une sorte de *deus ex machina*, maître du film avant

même le chef opérateur. Le micro prend, au milieu du plateau, le rôle d'une oreille indispensable et tyrannique ; toute l'équipe s'affaire à pas feutrés, soumise au sacro-saint «Silence, on tourne».

Pourtant, contre toute logique, les techniciens du son vont rester des spécialistes, utilisés *a minima*, cantonnés dans une fonction précise qui rarement embrasse la conception globale du film. En cela ils font figure de parents pauvres par rapport à l'équipe de l'image, même si les choses ont sensiblement évolué, surtout aux Etats-Unis, depuis le milieu des années soixante-dix.

Les bruits et les voix du plateau

La pratique courante consiste à se baser sur les enregistrements du tournage, quitte à les modifier par la suite. Le preneur de son (ou ingénieur du son) est donc l'un des collaborateurs indispensables du réalisateur sur un plateau. C'est lui qui va équilibrer les voix, placer les micros de façon à obtenir telle ou telle résonance, intégrer ou non les sons d'ambiance (il y en a toujours, plus ou moins désirables, surtout si l'équipe travaille en extérieurs, du passage d'un avion aux gazouillis des oiseaux ou aux klaxons de quelques voitures). Certains cinéastes aiment garder le maximum de ces enregistrements, de façon à conserver le «grain», la tonalité qui a présidé au tournage. Pour que la tension d'une scène, le souffle retenu d'une réplique, la sérénité d'une phrase correspondent au mieux à l'instant qui les a provoqués.

Le rôle d'un second collaborateur prend alors son importance : c'est celui du perchiste, ou *perchman*, qui tient à bout de bras une perche au bout de laquelle pend un micro, le plus près possible des acteurs. Comme le cadreur, il lui faut suivre le mouvement de la scène, en évitant soigneusement de modifier la distance de la prise de son, sans pour autant entrer dans le champ de la caméra, soit

Plus le micro est proche des acteurs, plus les voix enregistrées apparaissent riches, complexes, expressives. C'est le rôle du *perchman* (en haut, au centre) de se maintenir constamment à la limite du champ pour saisir les moindres nuances des intonations.

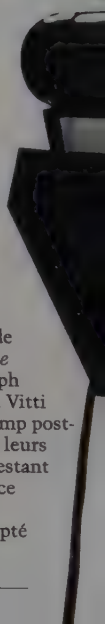
directement, soit par l'ombre que le micro pourrait y porter. Ce qui est enregistré à ce moment-là peut devenir la base de la tonalité sonore du film, ou au contraire être totalement modifié.

Des esthétiques sonores différentes

On appelle «son direct» ce qui, capté lorsque sont tournées les images, est reproduit tel quel dans la bande-son finale. Les enregistrements effectués lors du tournage peuvent d'autre part servir de «son témoin», soit dans le cas de doublages, soit lorsque les dialogues sont repris en studio en post-synchronisation, par les acteurs titulaires du rôle, en «son différé». Selon les habitudes de production, le son direct est plus ou moins utilisé : en Italie, la post-synchronisation domine très majoritairement – Mussolini lui avait apporté une sorte de coup de pouce institutionnel dans le but, d'une part, de donner du travail aux techniciens de Cinecittà et, d'autre part, de favoriser la normalisation de la langue italienne. Curieusement certaines tentatives très poussées de réalisme avaient nécessité des réenregistrements de voix par des acteurs professionnels dont la langue et la diction étaient plus sûres que les acteurs occasionnels employés pour l'occasion. L'habitude en a été gardée.

En France, dans les conditions «naturelles et spontanées» de la Nouvelle Vague, le son direct était exceptionnel. Les voix, les bruitages, et bien entendu la musique étaient essentiellement enregistrés en studio, avant, pendant ou après le tournage lui-même. Même si la tendance est aujourd'hui à l'utilisation majoritaire des voix en son direct, la post-synchronisation est encore importante.

Pour la version française de films étrangers, des acteurs enregistrent le texte qui défile devant eux au rythme de la scène, en s'efforçant de respecter les mouvements des lèvres des personnages (ci-dessus).



Après le tournage de *Modesty Blaise* (1966), de Joseph Losey, Monica Vitti et Terence Stamp post-synchronisent leurs dialogues en restant dans l'ambiance de ce film très fantaisiste adapté d'une bande dessinée.

L'autonomie du son

On pourrait presque dire qu'il y a souvent deux fabrications parallèles : l'image d'un côté, le son de l'autre. Le phénomène est flagrant dans le cas des doublages en langue étrangère, ou dans celui des comédies musicales, mais est loin de s'y limiter. Même certains reportages (à la télévision comme au cinéma) ajoutent sur la bande-son des éléments destinés à renforcer l'ambiance ou la «couleur locale»... Quelques balles qui sifflent autour d'un correspondant de guerre, quelques flonflons dans un contexte de fête populaire (sans parler des rires ajoutés pour ponctuer les «*sit-coms*» à la télévision).

Les voix des acteurs de *Macbeth* (1948) ont ainsi

Même les néoréalistes italiens avaient recours à la post-synchronisation, surtout lorsque leurs acteurs, comme ceux de *La Terre tremble* (Visconti, 1948, ci-dessus), s'exprimaient en dialecte local.

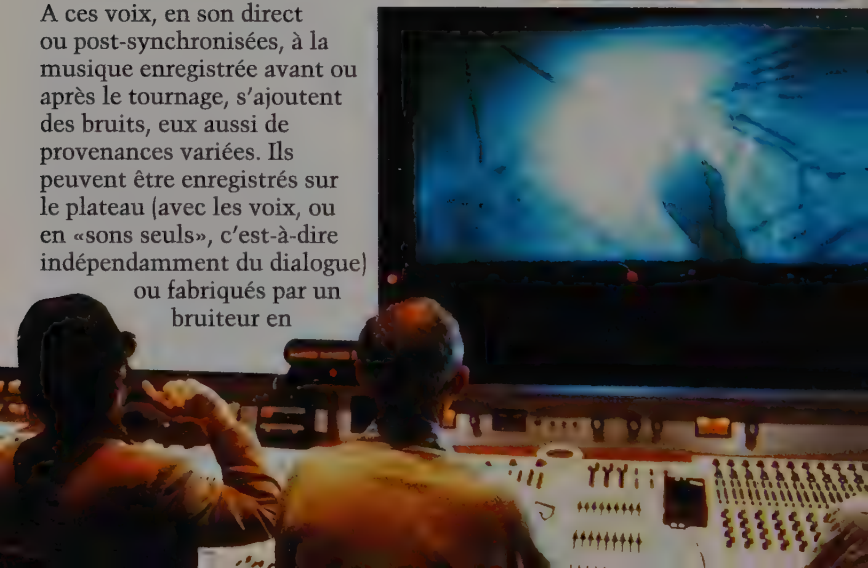
été réenregistrées et retravaillées à n'en plus finir par Welles en studio. Et dans la même inspiration théâtrale et shakespearienne, Greanaway prête à tous les personnages de *Prospero's Book* la voix du grand acteur John Gielgud, déformée électroniquement. Bresson pousse encore plus loin les recherches sur l'autonomie de la voix et de la diction par rapport aux images : il demande à ses acteurs de ne pas regarder l'écran lorsqu'ils enregistrent, *a posteriori*, leurs dialogues en studio. Les phrases sont ainsi minutées, calées exactement, mais la voix est libre de ne pas se plier aux expressions visuelles.

Il arrive que le travail en studio précède le tournage et que l'ordre d'enregistrement soit inversé. Les images sont alors tournées d'après la bande-son, qui la plupart du temps dans ce cas est essentiellement musicale. C'est le procédé du *play-back*, ou présonorisation, en particulier utilisé pour les chansons des comédies musicales.

John Gielgud, acteur shakespearien par excellence, a enregistré toutes les voix de *Prospero's Book*, que Peter Greenaway a adapté de *La Tempête* en multipliant les pistes de l'imaginaire.

Le travail en studio

A ces voix, en son direct ou post-synchronisées, à la musique enregistrée avant ou après le tournage, s'ajoutent des bruits, eux aussi de provenances variées. Ils peuvent être enregistrés sur le plateau (avec les voix, ou en «sons seuls», c'est-à-dire indépendamment du dialogue) ou fabriqués par un bruiteur en



studio. Là, on ne compte pas les portes destinées à être claquées, les bacs de gravier ou de sable, les instruments hétéroclites qui produiront un son bien éloigné de leur destination première. Les auditoriums où s'effectuent ces enregistrements sont de plus en plus sophistiqués, et concentrent parfois de véritables prouesses architecturales avec des parties «flottantes», pour éviter la moindre vibration du dehors, et d'autres profondément enterrées, pour pouvoir canaliser les réverbérations.

Tous en scène (ci-contre, avec Cyd Charisse et Fred Astaire) est sans doute une des plus grandes comédies musicales de l'histoire du cinéma, mise en scène en 1953 par Vincente Minnelli. C'est un hymne à la danse comme expression de soi, au bonheur d'aller jusqu'au bout de ses entreprises, un hommage à la liberté d'être. Les carcans, les habitudes et les valeurs inculquées volent en éclat pour servir la rencontre d'un artiste de music-hall sur le retour et d'une jeune danseuse classique. La musique, d'Adolph Deutsch, y est bien sûr essentielle, mais Fred Astaire, par sa voix, réalise néanmoins quelques admirables prestations, notamment dans un numéro où il pastiche les commentaires *off* dont usaient les films noirs de détectives. «Nous entrons avec un rêve et ressortirons avec un spectacle», avait déclaré le réalisateur.

Comme pour les images, il faut procéder à un montage des différentes parties de la bande-son dans la continuité du film. Dans les grosses productions plusieurs monteurs travaillent séparément, qui s'occupant des voix, qui de la musique, qui des sons d'ambiance, un autre encore des bruits, etc. Lorsque le budget est plus réduit, un seul monteur-son, souvent également responsable du mixage, est chargé de ces différentes continuités. Séquence par séquence il peut même parfois avancer au fur et à mesure du montage image.

Mixage : établir une hiérarchie sonore

Une fois ces bandes montées séparément, il reste à les mixer, à équilibrer leur importance selon le moment du film. Parfois il faut que les dialogues ressortent plus clairement, parfois au contraire les sons d'ambiance seront plus importants, parfois encore on

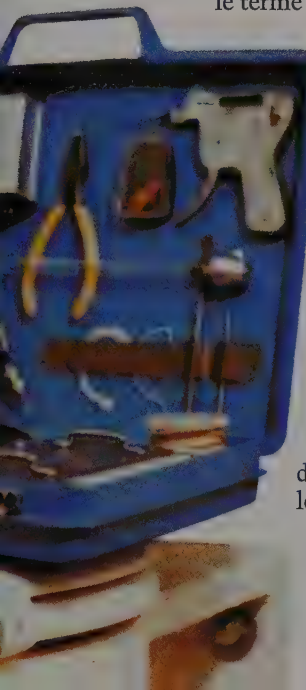
mettra en valeur un bruit – procédé qualifié de gros plan sonore. C'est le travail d'un mixeur, responsable de la fusion cohérente des différents éléments de la bande-son.

La conception finale de celle-ci ressortit donc souvent davantage d'un collage d'éléments disparates que d'une véritable entreprise conceptuelle. Le seul fait que celui qui enregistre les sons et les voix ne soit pas celui qui les utilise et les transforme au stade ultime est symptomatique de cette situation. Alors que c'est le chef opérateur qui contrôle le tirage des négatifs s et l'étalonnage des couleurs (leur équilibre au développement), l'ingénieur du son, à de rares exceptions près, n'est plus là pour assurer à ses choix une cohérence ultérieure.

Dans *Conversation secrète* (Francis Ford Coppola, 1974), les procédés d'enregistrement sont au cœur d'une intrigue dont Gene Hackman (ci-dessous) est le personnage principal. D'autres films déjà avaient développé ce thème (par exemple, *Le Voyeur* de Michael Powell en 1961) et il y en eut d'autres ensuite (comme *Blow Out* de Brian de Palma en 1981). Mais le raffinement de la bande-son de *Conversation secrète*, parfaitement imbriquée au scénario, constitue une grande étape de la facture sonore des films.

La nécessité d'une oreille organisatrice

C'est donc au réalisateur, quand il en a la volonté, d'assurer ce travail de cohésion. Orson Welles, Jacques Tati ou Max Ophuls étaient de ceux-là. Michel Deville, aussi, aujourd'hui, dont on pourrait citer entre autres *Le Paltoquet* (1986), où la musique et les voix composent une partition très dense. Et Francis Ford Coppola qui confie les rôles d'ingénieur du son, de mixeur, de monteur-son et de monteur-image à un même collaborateur, Walter Murch : celui-ci enregistre en extérieurs, conçoit les effets sonores, mixe et monte *Conversation secrète* (1974), dont la manipulation du son est le sujet même, ou *Apocalypse Now* (1979). C'est à l'occasion de ce film qu'est d'ailleurs apparu le terme de *sound designer* (concepteur sonore), dont le principe est particulièrement intéressant, au regard de la complexité des étapes que nous venons de décrire. Il y a une telle richesse d'expression sur une bande-son que la présence d'un concepteur maîtrisant l'ensemble paraît en effet primordiale !



Effets vocaux

Ce que disent les acteurs n'est pas tout : il y a la façon de le dire, le grain de la voix, le rapport de ces voix entre elles et le rapport aux images. Chaplin, qui a, contre toutes les pressions de son entourage et surtout contre la logique

> « L'idée était que le matériel qu'utilisait Harry Caul et son équipe pour enregistrer les gens produisait un code électronique, digital qui permettait ensuite, dans des circonstances normales, de reconstituer la voix ; mais lorsqu'il y avait brouillage, la voix commençait à se dissoudre, à se fondre dans son propre code pour devenir autre chose, une autre forme de son qui était plus intéressante pour l'oreille. [...] Dans la séquence de rêve, vers la fin du film, j'ai pris ce même son et je l'ai ralenti en passant le film à une vitesse inférieure. [...] David Shire composait la musique pendant le tournage, de façon que Hackman l'entende pendant qu'il jouait la scène. Je disposais donc dès le départ de la musique pour m'aider à monter le film. »
>
> Walter Murch, preneur de son, monteur et mixeur de *Conversation secrète*

commerciale du moment, refusé pendant douze ans de faire des films totalement parlants, utilise néanmoins les voix de manière significative et montre à quel point elles peuvent être davantage que des supports de mots, dans des films par ailleurs «muets» : dans *Les Lumières de la ville*, des orateurs au débit trop rapide et incompréhensible pérorent ridiculement, et dans *Les Temps modernes* (1935), le directeur de l'usine est le seul doué de parole. Dans *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), les personnages se coupant la parole, le chevauchement des répliques manifestent aussi la hiérarchie des pouvoirs : celui de la mère sur le père, celui de Kane sur sa maîtresse. Les effets de coupe, de masques sonores, le jeu des équilibres vocaux, et jusqu'à l'inaudible, sont à mettre au compte d'une mise en scène et d'une dramaturgie au même titre que les effets visuels. L'extraordinaire performance de Sacha Guitry dans *Le Roman d'un tricheur* (1936), qui raconte toute l'intrigue alors que les images ne l'illustrent que par une sorte de mime, est plus qu'une brillante plaisanterie. C'est, dès 1936, la preuve que les éléments visuels et la voix arrivent à

Parfaite chanteuse de saloon dans *La Rivière sans retour* (Otto Preminger, 1954), Marylin Monroe a su dans bien des films user de la sensualité de sa voix pour accompagner et amplifier son charme physique. Ses vrais fans collectionnent aussi ses disques.

composer un récit subtil, où tour à tour l'un et l'autre ont la préséance et où le commentaire, surtout, donne aux images un peu d'une liberté papillonnante qu'elles ne pourraient détenir si la narration leur incombait en totalité.

Des *Mistons*, son premier court métrage, en 1958, jusqu'à ses derniers films, François Truffaut fit jouer la voix *off* comme un récit plus ou moins décalé par rapport aux images. Dans *Jules et Jim* (1961), *Les Deux Anglaises et le continent* (1971) ou *L'Enfant sauvage* (1970, ci-contre avec Jean-Pierre Cargol, interprète du rôle-titre), le récit visuel gagne ainsi en relief, en subtilité, à être confronté à celui du commentaire, plus appliqué et littéraire. C'est toute la richesse du décalage romanesque qui s'en trouve restituée.

Les voix, narratives et sensuelles

Une autre force de la voix au cinéma est de pouvoir ouvrir un champ narratif distinct de celui des images. Par sa sensualité, ses hésitations, la forme de discours utilisée, elle construit un univers qui peut parfois être en décalage par rapport au montage visuel. Luis Buñuel l'utilise comme telle dans *Las Hurdes* (1932), où le commentaire est celui d'un documentaire touristique banal, alors que les images montrent une condition sociale et une misère insoutenables. De même, l'un des intérêts majeurs du cinéma de François Truffaut est d'avoir su jouer constamment de ces récits décalés que peuvent constituer les dialogues des personnages, les images et les voix *off* : *L'Enfant sauvage* (1970) en offre une brillante démonstration, où le dogmatisme s'exprime par le commentaire, où la vie commence à poindre dans les dialogues, et où les images sont une fuite des sens par rapport au discours imposé.

Avant Truffaut, Sacha Guitry (page de gauche, en haut), dans *Le Roman d'un tricheur* (1936), avec une verve novatrice inégalée, avait donné l'exemple en mêlant la distance théâtrale de son intonation à l'immédiateté de l'image. Film adapté du seul roman de Guitry, il enchaîne les images sur la voix *off* du narrateur rédigeant ses mémoires à la terrasse d'un café.

La voix, par laquelle l'information s'incarne, où corps et signification, chair et discours se conjuguent au plus près, et par laquelle s'associent le texte et la musique, ne serait-elle pas l'essence (paradoxale) du cinéma ?

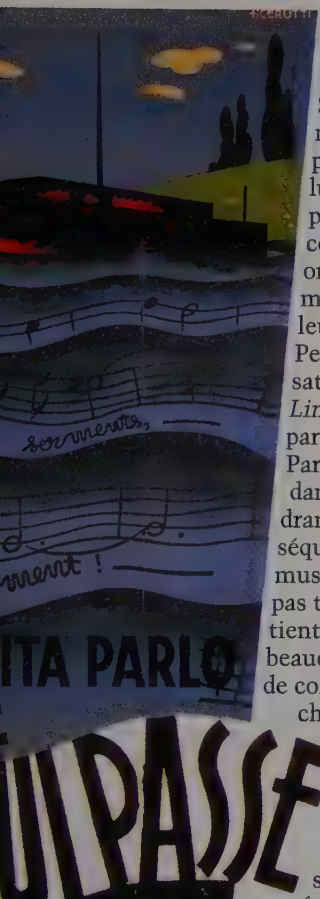
Le statut très particulier de la musique

Il y a un seul domaine du film où un créateur le dispute en autonomie et en liberté au metteur en scène : c'est celui de la musique. Lorsqu'un musicien écrit pour le cinéma, sa partition est souvent le fait d'une inspiration sans contraintes, d'un travail de création personnelle qui ne s'adapte que relativement au film. Le statut juridique de la

musique est à ce titre significatif : les droits en sont souvent vendus avant même l'exploitation du film, de telle sorte qu'elle peut mener une carrière commerciale indépendante.

Longue est la liste des succès commerciaux programmés autour de la chanson ou de la musique du film – on dirait aujourd'hui de sa bande originale. De *L'Atalante* (1934) de Jean Vigo qui pendant huit ans s'est appelé *Le chaland qui passe*, en référence à la chanson à succès que le producteur avait imposé dans le cours du film, à *Bodyguard* (Laurence Kasdan, 1993), dont les chansons de Whitney Huston ont été la vraie cause du succès, en passant par la cythare du *Troisième Homme* (Carol Reed, 1949), les «chabadabada»

Les producteurs de *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934) avaient imposé pour titre du film celui de la bluette qu'y chantait Lys Gauty.



d'*Un homme et une femme* (Claude Lelouch, 1965). Sans oublier ces musiques composées par Charlie Chaplin lui-même pour ses propres films, dont certaines rengaines ont fait le tour du monde bien loin de leurs images «Deux Petits Chaussons de satin blanc» pour *Limelight* (1952) par exemple.

Parfois la présence dans le même univers dramatique de séquences visuelles et musicales, si elle n'est pas tout à fait fortuite, tient tout de même beaucoup d'une sorte de collage. Les extraits choisis dans le répertoire classique, et utilisés pour leur proximité avec l'atmosphère d'une scène, en produisent fréquemment l'impression. Parfois l'adéquation très relative de la musique aux scènes qu'elle accompagne résulte du mode de commande utilisé : on fournit au musicien contacté le scénario du film, le minutage de musique voulu, sans lui donner les détails d'une dramaturgie plus précise, encore moins d'un projet dont il pourrait être partie prenante.

Charlot exécute la «danse des petits pains» dans *La Ruée vers l'or* (1925). Rarement un mime aura été si soucieux des effets sonores, jusque dans ses films muets. A gauche, une scène qui fit et fera siffloter des générations de spectateurs : *Le Pont de la rivière Kwaï* (David Lean, 1957).

C'est avec la musique d'*Horizons perdus* (Frank Capra, 1937) que Dimitri Tiomkin (ci-contre avec Max Steiner et Frank Capra), musicien arrivé de Russie quelques années plus tôt, se fit connaître à Hollywood. Il s'illustra aussi dans le western (*Le train sifflera trois fois*, Fred Zinnemann, 1952) et dans le film policier (*L'Inconnu du Nord-Express*, Alfred Hitchcock, 1951).

Des violons pour les scènes d'amour, un coup de cymbales pour le coup de théâtre

Dans la majorité des cas pourtant, le compositeur visionne le film, et travaille à partir d'un découpage très précis, minuté au tiers de seconde près. Même si ce n'est plus la règle absolue, c'est la méthode utilisée depuis l'âge d'or hollywoodien. Engageant musiciens et compositeurs, les grands studios avaient à demeure des orchestres enregistrant dans leurs propres studios et donc travaillant au plus près de la production du film. C'était la grande époque, des années trente à cinquante, du directeur musical, qui assurait un rôle de coordination et de choix; Max Steiner fut peut-être le plus représentatif, collaborant, pour des

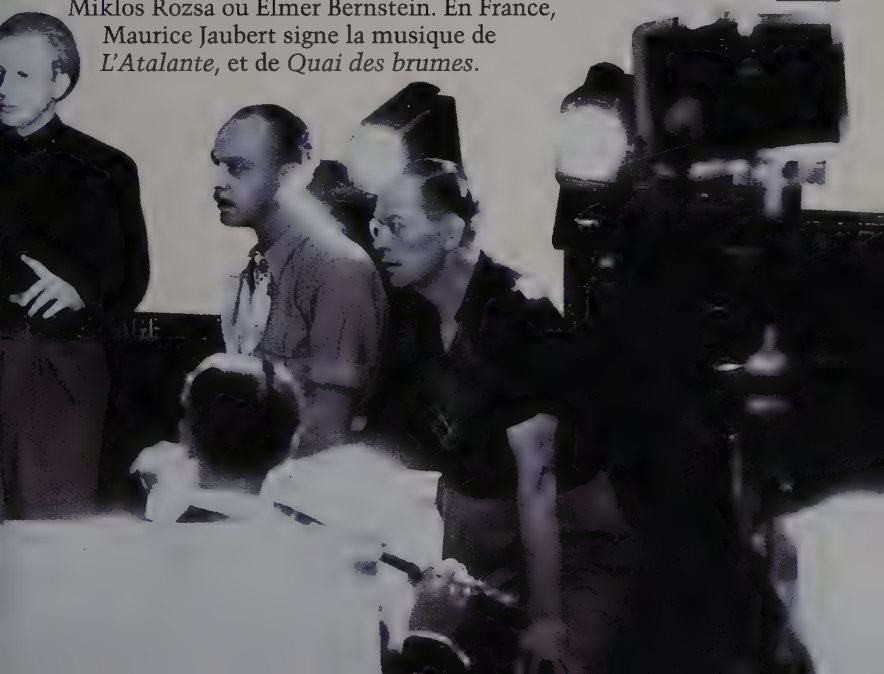
studios différents, à des films aussi variés que *King-Kong* (1934) ou *Autant en emporte le vent*.

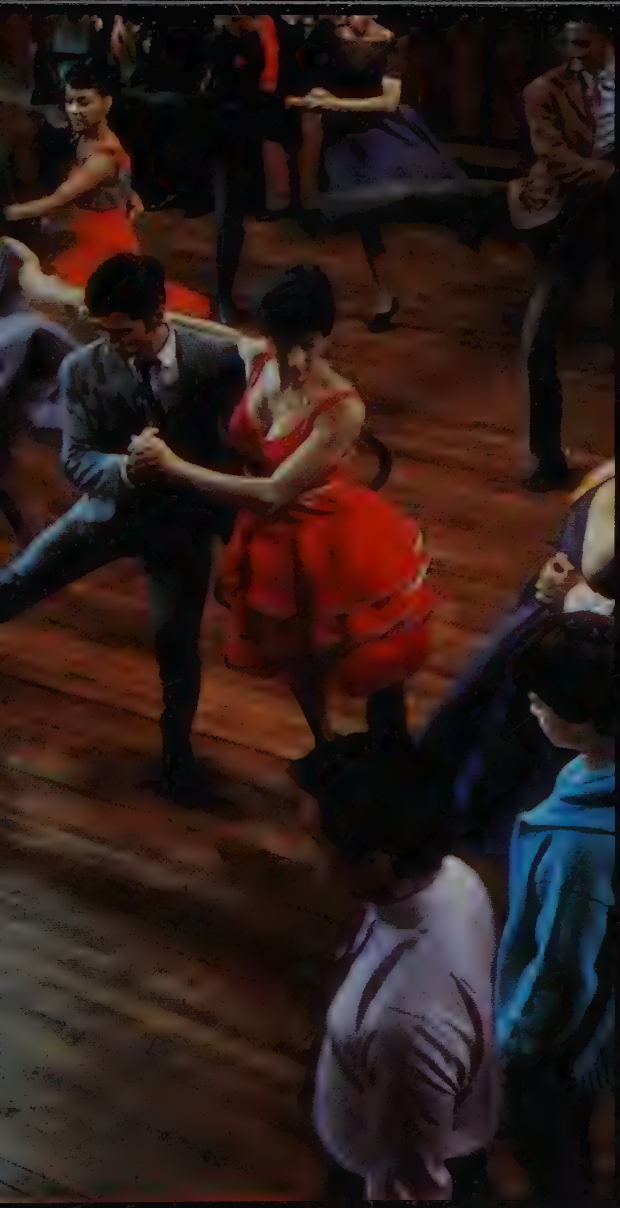
La musique de film accompagnait alors les images et l'intrigue selon des modalités presque figuratives ; personnages et situations étaient liés à des thèmes, qui revenaient en fonction de l'intrigue. Largement inspirée des compositions symphoniques ou d'opéras du XIXe siècle, germaniques ou d'Europe centrale en particulier, elle accordait la primauté aux lignes mélodiques et aux thèmes populaires. L'orchestration, particulièrement luxuriante, produisait souvent des redondances entre l'image et la musique, et accusait, en tous cas, la concurrence de moyens !

Des œuvres superposées

Très vite, néanmoins, ont émergé des compositeurs dont le rôle n'était plus seulement d'accompagner, mais bien de participer à la construction dramatique du film : aux Etats-Unis, Bernard Herrmann, à qui l'on doit la partition complexe de *Citizen Kane*, mais aussi Miklos Rozsa ou Elmer Bernstein. En France, Maurice Jaubert signe la musique de *L'Atalante*, et de *Quai des brumes*.

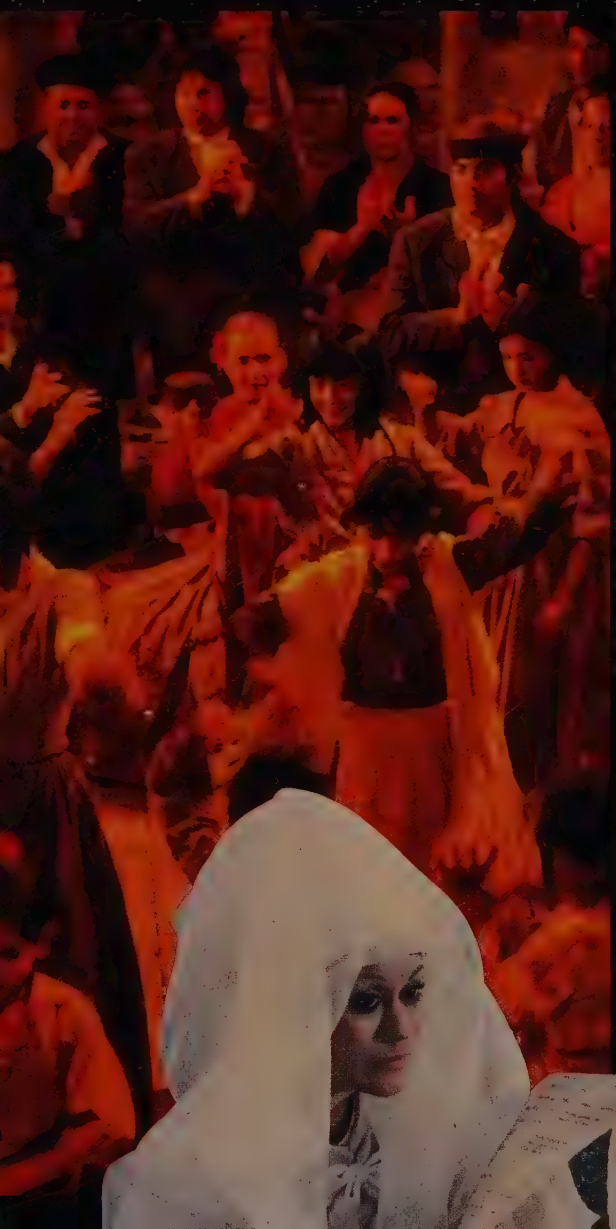
Dans les grands studios d'Hollywood, la musique fait partie de la politique de prestige. De grands musiciens, des formations importantes, un budget parfois étonnant. Certains films sont même entrepris à partir d'une idée musicale : ainsi en 1940, Walt Disney réunit dans le dessin animé *Fantasia* sept séquences illustrant des morceaux connus, avec la participation du Philadelphia Orchestra dirigé par Leopold Stokowski (ci-dessous). A la fin de «L'Apprenti Sorcier», c'est Mickey Mouse en personne qui vient serrer la main de Stoky.





Roméo à Manhattan

Lorsque Leonard Bernstein (ci-dessus) compose la musique de *West Side Story* (Robert Wise, 1961, ci-contre), la comédie musicale n'est plus un genre très prisé. Il a pourtant accompagné, depuis la fin des années vingt, le développement du cinéma parlant, symbolisant par ses thèmes aussi bien que par les moyens mis en œuvre l'optimisme d'un spectacle qui résoud toutes les difficultés de la vie à force de (bonne) volonté... Ce en quoi ne croit plus beaucoup le cinéma au moment où sort *West Side Story*, qui transpose l'histoire de *Roméo et Juliette* dans les bas quartiers de New York. Les nécessités commerciales du casting ont imposé certaines vedettes peu adaptées aux performances vocales et chorégraphiques ; d'autres chantent et dansent sans doublures.



Carmen et Don Juan

Les films tirés d'opéras, moins nombreux, sont liés à une réflexion sur la mise en scène, sur le spectacle et sur la mise en image. C'est ainsi que *La Flûte enchantée* (Ingmar Bergman, 1975) ou *Don Giovanni* (Joseph Losey, 1979, ci-dessous), loin de n'être que de simples illustrations d'une dramaturgie, associent dans leur complexité les deux machineries spectaculaires du cinéma et de l'opéra. Ci-contre une scène du *Carmen* (1984) que Francesco Rosi a réalisé d'après la nouvelle de Mérimée et l'opéra de Bizet, magnifiquement servi par l'interprétation de Julia Migenes-Johnson, Placido Domingo et Ruggero Raimondi.

Dans les palais du Maharashtra

En Egypte, en Inde, une part considérable de la production ressortit du domaine musical, qui permet, là encore, des modes narratifs différents, aux dramaturgies plus lentes. Ces mélodrames, au sens propre du mot, servent des interprètes adulés et passionnent un public immense, faisant du genre un phénomène sociologique sans équivalent dans le cinéma occidental. Ci-contre le joyeux défilé des danseuses de *Bhumika* (Shyam Benegal, 1977); ci-dessous une joueuse de luth de *Malaya Marutha* (*A Morning Melody*) de K. S. L. Swamy Ravee.

Il défend une nouvelle relation entre les compositeurs et le cinéma : «Les interventions sonores obéiront à des mobiles précis.»

Quelques grandes signatures ont laissé leur empreinte à des films qui leur doivent une belle part d'eux-mêmes : Arthur Honegger, dont *Pacific 231* accompagne la course folle du train dans *La Roue* (Abel Gance, 1923); Serge Prokofiev, dont les éclats incisifs sont autant de contrepoints ironiques aux combats d'*Alexandre Nevski*; Darius Milhaud, Henri Sauguet... Mais toujours reste, en arrière-plan, l'idée que leurs compositions constituent des œuvres en soi, et que le cinéma ne se les approprie jamais qu'accidentellement, sans légitimité à les transformer.

Il faut évidemment considérer une intimité particulière entre la musique et l'image dans les deux genres précis que sont la comédie musicale et l'opéra filmé. Là une dynamique commune, un souffle conjoint entraînent l'œil et l'oreille.

Des univers inséparables, un même horizon, une commune dramaturgie

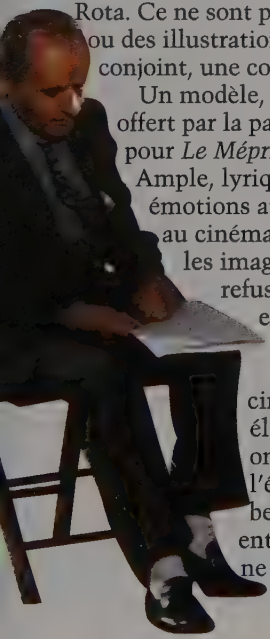
En dehors de ces cas particuliers, il y a des œuvres à l'écran que l'on ne peut séparer de la musique qui les

Sous la protection imposante de cet ange fellinien, l'un des plus grands musiciens que le cinéma ait inspiré : Nino Rota (ci-dessous), auteur, entre autres, des musiques d'*Amarcord* (1973), de *Casanova* (1976) et de *Prova d'orchestra* (1978).

accompagne, ni dans nos souvenirs ni dans l'expérience réitérée de leur vision. Des films, donc, où la perception subtile de la durée, la compréhension des arrière-plans, la saisie des ruptures, se fait grâce au domaine sonore aussi bien que visuel. Les jeux formels de Sergio Leone, ses changements de ton et la dilatation du temps des actions de *Il était une fois dans l'Ouest* (1968) ou de *Il était une fois en Amérique* (1983) paraissent indissociables de la musique d'Ennio Morricone. Dans un autre registre, l'ambiguïté et la subtilité des sentiments à l'œuvre dans *La Strada* (1954) ou *La Dolce Vita* (1960), et plus généralement dans les autres films de Fellini, ne seraient pas rendues avec autant d'efficacité sans la mélancolie et la dérision des compositions carnavalesques de Nino Rota. Ce ne sont plus de simples correspondances ou des illustrations, c'est un véritable travail conjoint, une construction duelle.

La diversité des instruments et des styles utilisés par Ennio Morricone (ci-dessus, à gauche), de l'harmonica d'*Il était une fois dans l'Ouest* (1968) à la flûte de Pan d'*Il était une fois en Amérique* (1983), et la facilité de certaines de ses mélodies correspondent à la manière de Sergio Leone (ci-dessus), iconoclaste, provocateur, et néanmoins accessible à tous.

Un modèle, sans doute, est à ce titre offert par la partition de Georges Delerue pour *Le Mépris* (1963) de Jean-Luc Godard. Ample, lyrique, elle charrie toutes les émotions attachées traditionnellement au cinéma dramatique – et que souvent les images des créateurs modernes se refusent à porter si explicitement – en même temps qu'elle instaure cette distance qui est le propre, précisément, du cinéma de Godard. Rarement des éléments aussi contradictoires ont été exprimés musicalement à l'écran ; ils prouvent, s'il en était besoin, la force d'une alliance entre images et musique, qui ne peut se produire qu'en ce lieu du septième art.



Georges Delerue (page de gauche, en bas) fut le compositeur privilégié de François Truffaut. Son talent fut aussi apprécié par de prestigieux réalisateurs américains (John Huston, Fred Zinnemann...). Il a composé la musique de plus de cent vingt longs métrages.

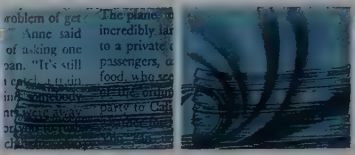
Les traces de pas de l'homme invisible dans la neige, Fred Astaire qui danse au plafond, la mer Rouge s'écartant devant Moïse... Autant de «trucs» spectaculaires dûs à l'inventivité et à la patience des techniciens de l'impossible. Bricolés au tournage ou produits en laboratoire, les effets spéciaux transforment les films en tours de magie et les spectateurs en «gogos» ébahis.

CHAPITRE V
EFFETS SPÉCIAUX

Un gorille sur la ville (*King-Kong*, Cooper et Shoedsack, 1933, ci-contre) ou le premier habitant de la Terre («Adam», Peter Lord, 1991, in *Wallace et Gromit*, 1994, à gauche), tout devient possible grâce aux effets spéciaux. Et quand les éléments transformés ou créés de toute pièce sont assez symboliques pour éveiller un écho dans l'imaginaire du spectateur, ils sont reçus sans résistance, comme un simple avatar de la réalité cinématographique.

Tout commence par un générique

En laboratoire, bien des choses se règlent encore, que ce soit lors du développement de la pellicule ou de l'addition des éléments du générique. Celui-ci est classiquement constitué de cartons, sur lesquels sont énumérés les collaborateurs du film ; de plus en plus aujourd'hui les textes viennent s'inscrire sur les premières images du film, par un procédé de superposition au moment du tirage. Très rarement, le générique est conçu comme un petit film à part, avec sa dramaturgie et son esthétique propres, confié, dans ce cas, à un créateur spécialisé. Le grand modèle en est Saul Bass, dont les génériques pour *Vertigo* (1958), *La Mort aux trousses* (1959), *Psychose* (1960), tous trois d'Hitchcock, *West Side Story* (Robert Wise, 1961) ou *La Panthère rose* (Blake Edwards, 1963) sont restés célèbres.



Les animations graphiques et les transformations à vue sont souvent le résultat de courts métrages expérimentaux.

En utilisant ses jeux formels (ci-dessus) pour des génériques de films «grand public», Saul Bass les fit sortir de leur cantonnement. On lui doit, entre autres, ceux de *La Mort aux trousses* (Hitchcock, 1959) et de *West Side Story*.

Etalonnage et sous-titrage en laboratoire

Un procédé optique similaire est employé la plupart du temps pour les sous-titres, qui permettent de traduire les dialogues d'un film tout en conservant sa bande-son intacte (en particulier la tonalité des voix). Lorsqu'il y a peu de copies à sous-titrer, on lui préfère un procédé chimique de gravure, sur l'émulsion même de la copie. Le travail du sous-titreur est de choisir les informations les plus importantes dans les dialogues, et de les retranscrire en groupes de mots qui ne soient pas trop importants (sinon il faudra plus de temps, donc plus d'images pour les lire), en respectant au mieux l'adéquation des textes avec les plans qui leur correspondent dans le temps. Autre opération importante en laboratoire : l'étalonnage.

Sur les murailles de la citadelle de Mogador (*Filming Othello*, 1978, ci-dessus) s'inscrivent, en sous-titres, les commentaires de Welles à propos du tournage d'*Othello* qu'il y dirigea en 1951.

Il concerne les couleurs de la copie tirée d'après le négatif. L'étalonneur suit les indications du chef opérateur et du réalisateur, équilibrant au développement la tonalité chromatique, et s'assurant de leur constance d'une bobine à l'autre. Mais les plus spectaculaires des opérations techniques sont celles qui concernent les trucages, appelés souvent aujourd'hui effets spéciaux.

Les trucages

La légende veut que Méliès, place de l'Opéra, soit obligé, un jour de 1898, de recharger sa caméra en plein tournage; et que, devant l'objectif, un corbillard ait remplacé pendant ce temps un omnibus à étage, substitution que le montage rudimentaire transforma en gag. Cet accident fit de lui l'inventeur du premier des effets spéciaux. Il en créa tant par la suite, de si virtuoses, si comiques et si spectaculaires, qu'on lui accorda la paternité entière de ces procédés.

Puis les trucages se sont depuis multipliés. Ils consistent à modifier, par un artifice technique, l'apparence de la réalité. Soit en maquillant des corps ou des visages, soit en intégrant des éléments fantastiques, soit encore en agissant sur les procédés de reproduction, c'est-à-dire sur la pellicule, le montage, la lumière. Leurs effets spectaculaires,

Alors que les opérateurs de Pathé ou des frères Lumière sillonnaient le monde pour tourner des scènes de personnages ou des lieux réels et exotiques, Méliès installe à Montreuil dès 1897 un studio qui ressemble à une vaste serre, et dans lequel il va tourner *Le Voyage dans la lune* (1902, en bas), *La Conquête du pôle*, et autres couronnements du roi d'Angleterre censés se dérouler dans l'abbaye de Westminster! Avec lui, l'artifice déferle sur le cinéma, à force d'audace, d'imagination, et... d'effets spéciaux. Ses féeries prouvent qu'un art est d'autant plus inventif qu'il n'est pas encore engoncé dans les conventions.

leur caractère inédit par définition, leur universelle perception en font, depuis les années soixante-dix, les piliers de ce que l'on appelle le cinéma-monde. Ils sont aujourd'hui les éléments privilégiés de la stratégie commerciale internationale des productions américaines. Grâce à eux les films deviennent des événements : *Terminator* (1984), *Jurassic Park* (1993) ou *Forrest Gump* (1994), grands succès contemporains, reposent d'abord sur des effets spéciaux, à partir desquels une intrigue se développe. Accomplissements techniques où le cinéma perd, sans doute, sa dimension d'art dramatique, mais gagne en contrepartie d'époustouflants artifices.

Animations et maquettes

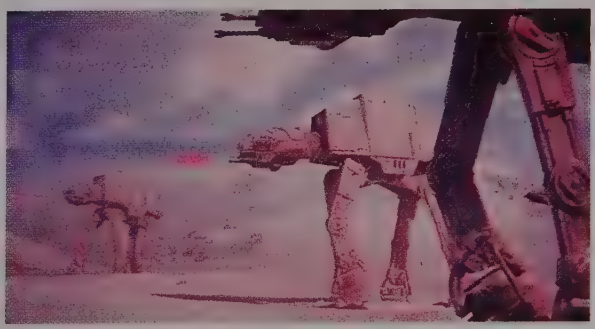
Les trucages les plus fréquents et les plus anciens se font devant la caméra. Les illusions d'optique permettent en effet de jouer sur la taille des objets, sur de fausses perspectives, des étagements de décors.

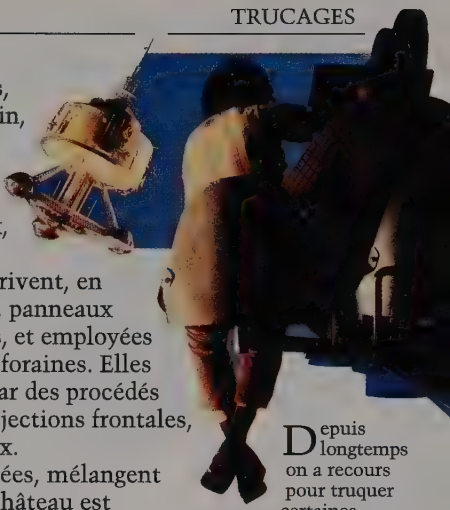
Après *La Guerre des étoiles* (1977), George Lucas propose *L'Empire contre-attaque* (Kerschner, 1980), qui multiplie les scènes fantastiques à base de trucages. Ici on voit peaufiner des robots de différentes tailles selon le décor dans lequel ils sont utilisés. Troisième épisode, *Le Retour du Jedi* (Richard Marquant, 1983) a marqué l'accomplissement des films fantastiques à effets spectaculaires qui ont permis à l'industrie cinématographique américaine de se redéployer à la fin des années soixante-dix et à des producteurs comme Lucas et Spielberg de fonder leurs empires.

Combien de personnages ont couru en studio sur des plaines désertiques, ramé à Joinville sur des océans sans fin, grimpé à Hollywood vers des neiges éternelles ! Ces transparences (films ou photos projetés sur le fond du studio) évitent les tournages périlleux, coûteux, et contraires aux habitudes des grandes compagnies. Elles s'inscrivent, en fait, dans la logique des découvertes, panneaux de décor défilant derrière des fenêtres, et employées déjà au théâtre ou dans les baraques foraines. Elles ont été pour la plupart remplacées par des procédés optiques qui permettent, par des projections frontales, d'occuper des studios moins spacieux.

Les maquettes, toujours très utilisées, mélangent les tailles des objets : une aile d'un château est construite à l'échelle, mais le reste n'est qu'une maquette, avec laquelle on joue des effets de perspective. Selon le même principe, on peut ajouter des vitres contre la caméra sur lesquelles sont peintes des parties de décor.

Aujourd'hui les grands progrès dans ce domaine concernent l'animation : un dinosaure, un requin, un robot, filmés image par image, reproduisent avec une fluidité parfaite les mouvements naturels. C'est sans doute, avec les images de synthèse, l'avancée technique qui a permis les résultats les plus spectaculaires ces dernières années. La combinaison des deux est par exemple à l'origine de *Jurassic Park*, de Steven Spielberg.

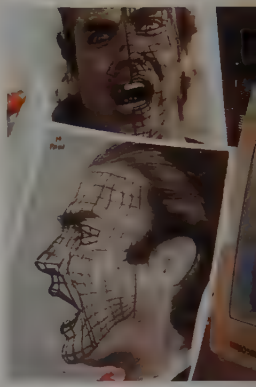




Depuis longtemps on a recours pour truquer certaines scènes au procédé du «fond bleu» (ci-dessus un opérateur du *Trou noir*, Gary Nelson, 1979 dans les studios Walt Disney). Le fond bleu autour de l'engin spatial sera effacé par un filtre, de manière à laisser la place à un autre décor. Ce dernier enregistré, on superpose la silhouette de l'objet à transposer, comme un cache, et l'addition de l'objet du premier film et du décor du second donnera le résultat final. Evidemment il faut que l'objet central ne contienne pas de bleu, ce qui est le cas de la peau humaine. Ce procédé est effectué en laboratoire par des tireuses optiques, communément appelées Truca en France – d'où l'orthographe fréquente de trucage avec un *c* et non *qu*, comme son origine, du verbe truquer, le justifierait.

Manipulations après tournage

Contrairement aux autres arts du spectacle, le cinéma peut, évidemment, se permettre de truquer après l'enregistrement, non plus sur le plateau, mais en laboratoire. Ne serait-ce que simplement en passant le film à l'envers : le résultat a longtemps servi de gag, mais il peut aussi être utilisé plus fonctionnellement. Dans *Les Moissons du ciel* de Terence Malick, des grains de riz jetés d'un hélicoptère et projetés à l'envers simulent un envol de sauterelles au loin. On superpose aussi des films, dont certaines parties ont été tournées avec des caches, découpant une zone du décor ou la silhouette d'un personnage. C'est le système des caches/contre-caches couramment pratiqué depuis des décennies ; il permet en particulier de mêler les scènes réelles à des images d'animation : *Mary Poppins* (1964) et *Qui veut la peau de Roger Rabbit?* (1988) en ont usé avec brio. Tous ces procédés sont sans doute appelés à disparaître avec le développement des techniques vidéo commandées par ordinateur, que l'on désigne sous le nom d'images de synthèse.

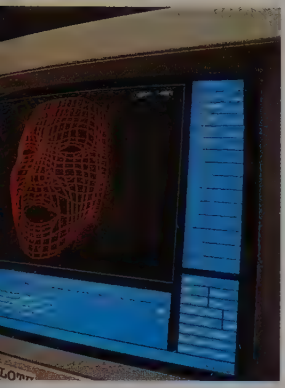


Comme on apprenait autrefois, dans les académies de dessin, à se servir d'une trame pour reproduire les proportions des modèles, l'ordinateur enregistre en données numériques les modifications qu'un mouvement fait subir à un réseau de référence (ci-dessus). Une fois intégrée l'empreinte d'un visage ou d'une silhouette, on peut ainsi les faire vivre dans un environnement de synthèse, sans que le modèle soit mis à contribution en permanence.

L'ordinateur et les images de synthèse

Elles permettent de créer des représentations *ex nihilo*, qui ne sont plus des manipulations, des trucages de la réalité, mais des artifices absolus – des artefacts.

Les dinosaures de *Jurassic Park* (à gauche) étaient pour certains des maquettes et pour d'autres des images de synthèses.



Pour la première fois, avec les images de synthèse on va pouvoir faire échapper les corps et les objets à toute loi physique, puisqu'ils ne seront plus manipulés dans l'espace réel, mais dans celui du virtuel, de l'écran d'ordinateur. Cette maîtrise nouvelle de l'image et de ses composants – objets, mouvements, lumière, couleurs, etc. – marque une étape importante quant aux potentialités du cinéma, mais signe, aussi, la fin de ce qui était sa spécificité artistique depuis un siècle, à savoir l'utilisation composée d'éléments enregistrés dans la réalité.

En effet, après que l'on a mesuré toutes les coordonnées (au sens mathématique du terme) d'un visage ou d'une silhouette, et fourni à l'ordinateur les modalités de mouvements possibles, c'est lui qui crée les trajectoires, les grimaces, et qui donne une vie au modèle. Une image apparaît à l'écran qui ne correspond à aucun réel enregistré. De Jérôme Bosch à Salvador Dali, la peinture, bien sûr, avait composé des scènes totalement imaginaires, et sans référents objectifs. Mais ce qui diffère ici radicalement, c'est le réalisme de l'image ; à tel point que l'on ne peut plus discerner aujourd'hui une scène enregistrée d'une scène reconstituée en images de synthèse. Sans doute cela signifie-t-il pour l'avenir, et pas seulement celui du cinéma, un tournant important.

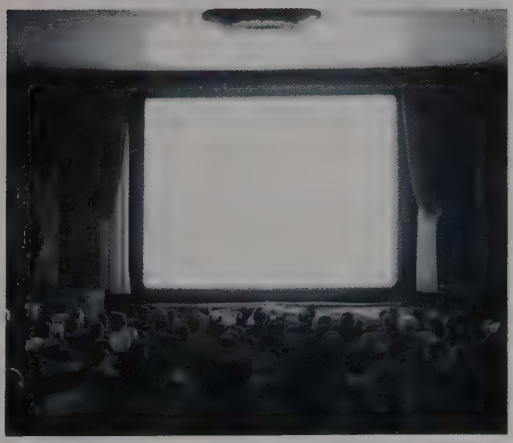
Datant sans doute de Méliès, le mélange d'acteurs et de personnages ou d'accessoires dessinés a été exploité avec brio jusqu'au fameux *Qui veut la peau de Roger Rabbit?* (Robert Zemeckis, 1988, à gauche), en passant par *Le Magicien d'Oz* (Victor Fleming, 1939), fantaisie hautement mythique dans le cinéma américain. Dans la fable étonnante que raconte *Roger Rabbit* où le réel et les créations cinématographiques se mêlent avec jubilation, c'est le monde du cinéma lui-même qui est mis en scène, et des *cartoons* en particulier.

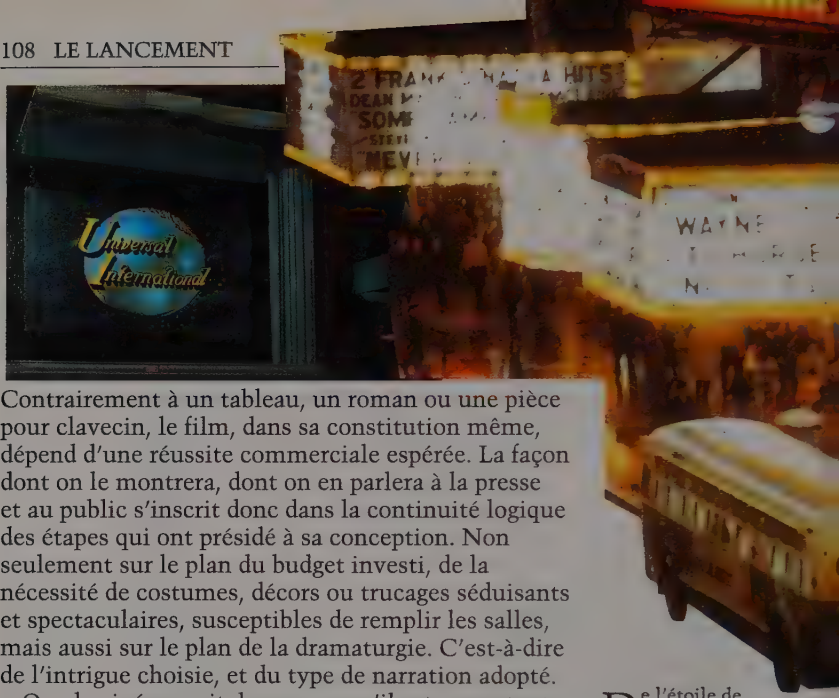
STAR WARS
A LONG TIME AGO
IN A GALAXY
FAR, FAR AWAY...
Starring MARK HAMILL HARRISON FORD CARRIE FISHER
PETER CUSHING
and ALEC GUINNESS
PG PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED
PANAVISION PRINTS BY DE LUXE TECHNICOLOR
DOLBY STEREO

Il arrive un moment où le film, sans cesser d'être une œuvre, devient aussi un produit, un produit qu'il faut vendre. Alors commence l'intervention des distributeurs et des publicitaires, qui requiert autant de flair que de subtilité, car il s'agit d'organiser la rencontre entre le film et le public, large ou restreint, qui lui est destiné.

CHAPITRE VI
LE LANCEMENT DU FILM

« Que la force soit avec toi », disait l'affiche française de *La Guerre des étoiles* (George Lucas, 1977). Le conseil profita surtout aux producteurs, car le film fut l'un des premiers *block busters* (attirant dès sa sortie plusieurs millions de spectateurs). Derrière ce succès planétaire, puis ceux de *Terminator 2* (James Cameron, 1990) et de *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993), s'active une redoutable machine de promotion et de *marketing*.





Contrairement à un tableau, un roman ou une pièce pour clavecin, le film, dans sa constitution même, dépend d'une réussite commerciale espérée. La façon dont on le montrera, dont on en parlera à la presse et au public s'inscrit donc dans la continuité logique des étapes qui ont présidé à sa conception. Non seulement sur le plan du budget investi, de la nécessité de costumes, décors ou trucages séduisants et spectaculaires, susceptibles de remplir les salles, mais aussi sur le plan de la dramaturgie. C'est-à-dire de l'intrigue choisie, et du type de narration adopté.

Que le cinéma soit devenu ce qu'il est, racontant des histoires, privilégiant les personnages, mettant à leur service une dramaturgie linéaire, est en rapport étroit avec la nécessité d'en faire, semaine après semaine, un spectacle populaire. C'est à partir du flux régulier des spectateurs du samedi soir que l'on peut remonter les structures de l'industrie cinématographique : réseau de salles couvrant l'espace géographique, distributeurs organisant la diffusion des copies, producteurs acceptant le pari d'un investissement.

Distributeurs et exploitants

Pour qu'un film soit vu en salles, il faut qu'il ait été accepté par un distributeur, qui prend en charge sa commercialisation. En accord avec le producteur, et en échange d'une commission, il fait tirer les copies nécessaires (de quelques-unes jusqu'à trois cents aujourd'hui pour les sorties événement en France), organise leur répartition dans les salles, et assure le lancement publicitaire. Entre la production

De l'étoile de la Star-Film de Méliès à la marguerite de la Gaumont, du lion de la M.G.M. au globe d'Universal, les studios de production ont toujours cultivé leurs symboles visuels. Ces même emblèmes fleurissent aux portes de nombreuses salles, car la distribution et l'exploitation relèvent souvent aussi de la firme productrice. Les grandes compagnies s'assurent ainsi la maîtrise de toute la commercialisation. Directeurs de salle, caissières, ouvreuses et projectionnistes sont les derniers maillons de la chaîne, proches du public, anonymes et menacés par l'automatisation.

(dont il est parfois partie prenante) et l'exploitation (qu'il maîtrise aussi dans certains cas), il a un rôle stratégique dans l'industrie cinématographique.

Les exploitants, eux, sont les propriétaires ou les gérants des salles. Celles-ci peuvent appartenir à un circuit (U.G.C., Gaumont, MK2 par exemple, qui sont aussi distributeurs et producteurs, comme Columbia ou Universal aux Etats-Unis ou Shochiku et Toho au Japon) ou être indépendantes. En fonction de ce

Un monde sépare les grandes salles des capitales (comme celles, ci-dessus, de la 42e rue à New York) des petits cinémas d'art et d'essai.

JUDY GARLAND
JAMES MASON

statut, et de leur «poids» en parts de marché, les exploitants choisissent les films qu'ils veulent projeter, et versent aux distributeurs un pourcentage sur les recettes.

What Price Hollywood (Cukor, 1932) avait largement inspiré la première version d'*Une étoile est née*, inoubliable autobiographie du *star-system* tournée par Wellman en 1937. Lorsque Cukor, en 1954, reprend le

CINEMASCOPE

La publicité

Parallèlement à cette organisation physique et financière, le film doit être lancé

titre et le thème, les affiches mettent l'accent, outre sur les acteurs, sur les

"A Star is

publicitairement auprès du public et de la critique. A cet effet, les attachées de presse – car la profession est essentiellement féminine – constituent et envoient des dossiers, organisent des projections spéciales, et tentent d'obtenir le maximum d'articles (favorables !), des passages à l'antenne, ou encore des reportages sur le tournage. Leur tâche consiste à susciter la plus grande couverture médiatique possible du film dont elles ont la charge.

TECHNI

innovations techniques – Cinémascope et Technicolor –, afin de stimuler la curiosité du public.

Quant au public, touché bien sûr par la presse, il est directement averti par voie d'affiches, de photos à l'entrée des salles, ou par une bande-annonce. Les premières sont confiées à des affichistes spécialisés, qui travaillent, selon les cas, avec le producteur ou le réalisateur, en

tenant compte de leurs indications sur le ton du film, sur les éléments à mettre en avant, les personnages à privilégier peut-être.

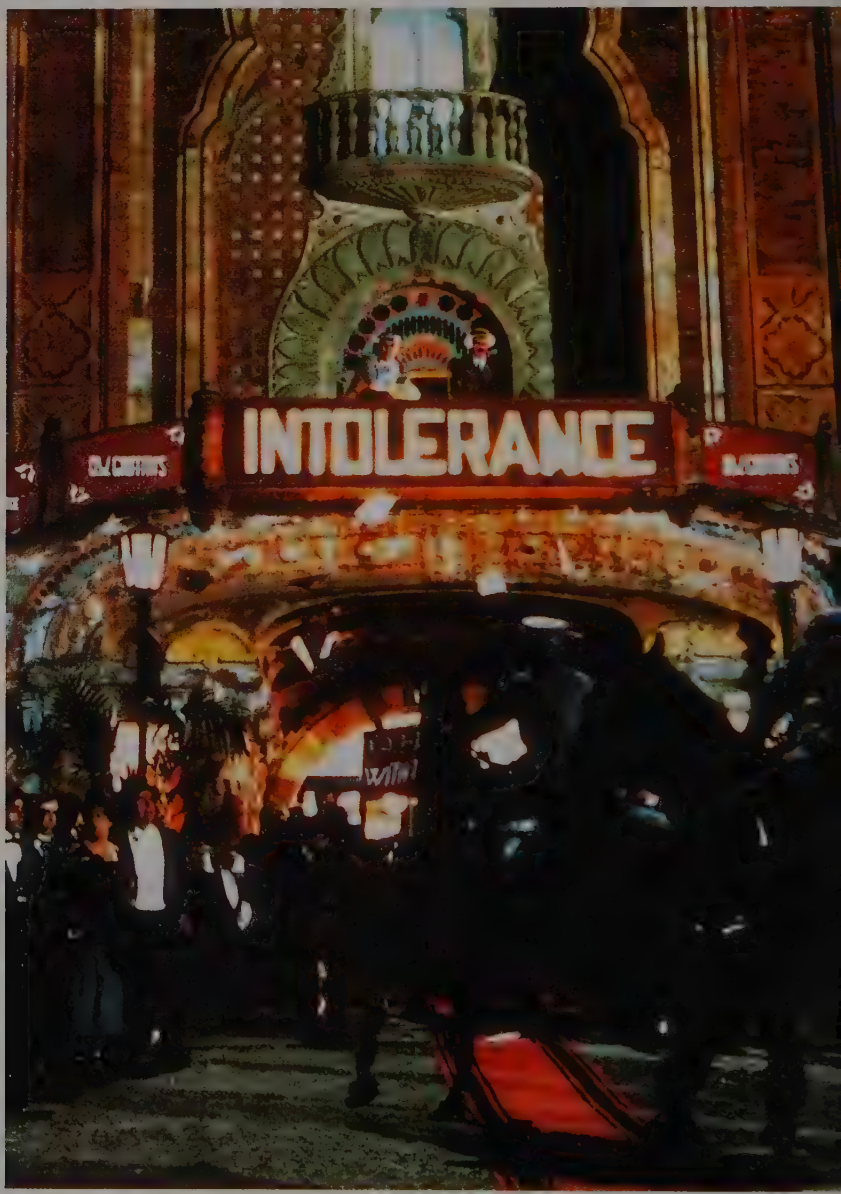
Les photographies publicitaires sont le fait d'un photographe de plateau, qui lui aussi, lors du tournage, tente de rendre l'ambiance du film, d'exprimer le personnage de tel ou tel acteur, la relation entre deux autres. Il travaille parfois pendant les prises, mais surtout entre elles, aux moments où les acteurs sont disponibles ; ce qui explique que, souvent, les photographies de plateau ne correspondent pas exactement à des scènes du film.

Enfin la bande-annonce est constituée, dans la très grande majorité des cas, d'extraits du film, choisis pour leur caractère spectaculaire, ou typique du genre auquel ce dernier appartient. Réalisée par des studios spécialisés, elle est diffusée en salles, et parfois à la télévision.

Le film appartient désormais, par l'entremise du projectionniste, aux spectateurs. C'est à eux de le faire maintenir le plus longtemps possible sur les écrans, puis de le faire vivre dans leurs souvenirs et leurs discussions, d'en conserver les images, les palpitations et les frayeurs, commes celles d'un art fragile, malgré – ou précisément à cause de – la somme des contributions qu'il a requises.

Superbe évocation de l'univers «moderne» de monsieur Hulot, la première affiche de *Mon oncle* (Jacques Tati, 1956) choisit son public en jouant sur le charme de l'antihéros. L'affiche de cinéma, art dans la sphère du 7e art, reste l'argument de vente par excellence.

Même si les photographes de plateau opèrent pendant le tournage – parfois avant –, saisissant en un cliché la vérité d'un personnage ou d'une relation, c'est après que leur travail sera exploité, comme matériel publicitaire, ou pourra constituer un précieux témoignage de l'histoire du cinéma. Rares sont, parmi ces reporters, ceux dont on connaît le visage, tel celui qui, ci-dessous, prend la pose à côté d'une hollywoodienne mégère.


INTOLERANCE

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

Un plateau de films est le dernier lieu féodal où chacun se met en quatre pour le maître; le maître ne se présentant pas sous une forme impérialiste, mais sous celle d'un compagnon (comme on le disait à l'époque des cathédrales) qui travaille autant qu'eux.

Jean Cocteau

Assembler des images et des sons

La question du rôle et du sens du montage est au cœur des discussions théoriques qui occupent critiques et réalisateurs de cinéma. De Koulechov à Bazin les polémiques se sont en effet succédées quant à sa fonction. Ces prises de position révèlent que le terme «montage» cache plusieurs acceptions. Quand Koulechov parle de «montage en plans américains», il décrit le découpage; lorsque Bazin interroge Welles sur l'absence de montage dans ses films, il vise en fait le montage accéléré. Enfin Wenders emploie, lui, le terme «découper» pour désigner le fait de monter. Problèmes de définition, de traduction, et problèmes de conception de ce qui fonde l'écriture cinématographique.

Le talent des Américains

En décrivant le découpage pour louer la technique narrative des cinéastes américains, Koulechov se déconsidère politiquement mais pose les bases d'une analyse fondamentale du cinéma.

En cherchant à réduire la longueur de chacune des composantes du film, la longueur de chaque fragment pris séparément et filmé depuis le même endroit, les Américains ont trouvé le moyen de résoudre les scènes compliquées en ne filmant que l'instant du mouvement qui est indispensable à l'action, et l'appareil est placé de telle façon que le spectateur appréhende et perçoive le sens du mouvement en question le plus clairement et le plus simplement possible. Prenons pour plus de clarté une scène quelconque. Par exemple, un acteur ouvre le tiroir d'un bureau, trouve un revolver et songe à se tuer. Si l'on filme la scène de telle manière qu'on puisse voir à l'écran à la fois le bureau, la pièce entière et le personnage de pied en cap, mais que l'essentiel de la scène soit l'ouverture du tiroir, le revolver et le visage de l'acteur, les yeux du spectateur ne pourront se focaliser et erreront à la surface de l'écran, à la recherche du geste de l'acteur nécessaire à l'instant donné. Si, à l'inverse, nous découpons la scène selon les moments qui la composent : 1) la main ouvre le tiroir, 2) le revolver, 3) le visage de l'acteur, nous pourrons montrer chaque instant à l'échelle de l'écran tout entier, ce qui sera directement perçu par le spectateur (puisque son regard ne sera pas à tout instant distrait par quelque chose d'inutile dans l'image).

Nous voyons donc que, dans un film américain, le nombre de composantes est

multiplié du fait de la méthode de tournage qui décompose chaque scène en une série d'éléments. Si l'on considère l'énorme succès des films américains et l'impossibilité pour le cinéma de produire un effet par le biais d'une scène prise isolément (d'un fragment), on en conclut aisément que le moyen dont dispose le cinéma pour produire une impression artistique réside dans la composition, l'enchaînement des fragments filmés.

Lev Koulechov, *La Bannière du cinématographe*, 1920 ; in *Koulechov et les siens*, éd. du festival de Locarno, 1990

L'«effet Koulechov»

J'ai choisi Koulechov parce qu'il était le plus mal connu des quatre [réalisateurs et théoriciens du cinéma russes : Vertov, Poudovkine, Eisenstein], tant comme cinéaste que comme théoricien. [...] Malgré cela, son nom est l'un des plus connus à cause de ce qu'on appelle l'*effet Koulechov*, qui est une formule, comme une sorte de loi, que l'on trouve dans les entrées de dictionnaire. [...] on a affaire, avec l'*effet Koulechov*, à une production mythique des temps modernes, puisque personne ne peut citer une «source primaire» à son propos. Il n'y a que des on-dit, et dès lors l'effet lui-même est insaisissable. Il y a quelques années, la revue *Iris*, que dirigeait pour l'occasion Jacques Aumont, s'était consacrée à l'*effet Koulechov* pour montrer que littéralement parlant il n'existait pas. Il n'y a rien à rajouter à ce numéro de revue, qui est tout à fait intéressant, sauf d'autres exemples, ou des exemples ultérieurs ou de références à ce dit effet.

Il ne s'agit pas de démontrer que l'effet na jamais eu lieu, que cette expérience est inventée de toutes pièces : l'important est qu'on a eu besoin de faire exister cet effet, fût-il mythique, et de s'y référer, à divers titres, chacun en tirant ce qu'il voulait. [...]

Je vous résume en deux mots l'*effet Koulechov*. Il y avait un acteur célèbre, Ivan Mosjoukine, la vedette numéro un du cinéma russe avant la Révolution[...]. Koulechov aurait pris un gros plan de Mosjoukine relativement inexpressif, disent certains textes, ou souriant dans d'autres cas, peu importe, et il aurait monté après ce gros plan trois images très différentes, en démontrant que chaque fois le spectateur a l'impression que le personnage voyant l'objet (une assiette vide, ou une assiette avec des victuailles, un cadavre et une femme nue couchée sur un sofa – il y a d'autres variantes) semble exprimer par rétroaction, successivement la faim, la tristesse et la concupiscence. [...]

Les griefs de Bazin (dans le tome I de *Qu'est-ce que le cinéma?*, mais il y revient à plusieurs reprises) à l'égard de cette pratique montagiste des Russes, condensée dans l'*effet Koulechov*, qui serait l'émanation la plus forte de cette théorie du montage, c'est de dire que dans le cinéma de montage de type russe (mais il met Abel Gance dans le même panier) on ne montre pas les événements, on se borne à y faire allusion. On crée un sens que les images ne contenaient pas objectivement, et qui procède de leur seul rapport. L'organisation l'emporte donc sur le contenu objectif des éléments. Et là il cite Mosjoukine souriant qui voit un bébé mort : cela signifie la pitié, c'est un résultat abstrait.

François Albéra, «Les Russes ont-ils cru au montage ?», in *Conférences du collège d'histoire de l'art cinématographique*, n° 5, 1993, Cinémathèque française

Le cinéaste Koulechov (1926).

Ivan Mosjoukine.

Monteurs et scénaristes

Avant d'être un metteur en scène réputé, Robert Parrish fut monteur dans un contexte où la lisibilité de l'intrigue était le critère essentiel du travail sur la moviola.

Nous avions pour patron un petit homme aux yeux écarquillés qui s'appelait Billy Hamilton. Tout le monde le tenait pour un des meilleurs monteurs de tout Hollywood. Il avait commencé par être boxeur, puis cascadeur, et il faisait à présent littéralement partie du mobilier de la RKO, ayant survécu sans dommage à quatre ou cinq équipes de direction successives. […]

« On ne monte pas un film, on le découpe, exactement comme on découpe du tissu, une feuille de métal ou un morceau de fromage! On est des découpeurs, pas des monteurs! Et le jour où vous saurez découper mieux que moi, les mecs, je vous le laisse, ce foutu boulot! A voir ce que tu viens de me montrer, c'est pas demain la veill! Mets-moi ça sur la moviola, on va redécouper tout ça! Je reviens dans dix minutes. » Et il s'éclipsa derechef en direction de son oasis, le Melrose Grotto.

La moviola est une machine à monter la pellicule dans laquelle l'image et le son passent sur deux bandes distinctes. L'image est projetée sur un écran miniature à droite, dans le même temps que le son est amplifié (ou l'était du moins, à l'époque), grâce à une cellule photo-électrique, à gauche.

Lorsque Billy reparut, nous travaillâmes sur la séquence en question trois heures d'affilée, avant qu'il me confie la bobine pour que je fasse les collures. A l'époque, on collait ensemble les morceaux de pellicule à l'aide d'une colle à film à base d'acétone, et non pas avec du scotch, comme aujourd'hui.

Monteuse au travail sur la moviola.

Nous nous servions d'une colleuse Bell et Howell, qu'on actionnait à la main et au pied. On mettait en place un morceau de positif du côté émulsionné. On raclait ensuite l'émulsion jusqu'à arriver au support de celluloïd, on appliquait un peu de colle à l'aide d'un petit pinceau fin, et on pressait enfin sur le morceau de pellicule enduit de colle un second morceau de pellicule, celluloïd contre celluloïd. Les deux morceaux étaient alors maintenus fermement entre deux plaques de métal brûlant durant quelques secondes, après quoi la pellicule ainsi raccordée était enroulée sur une bobine de métal. Chaque raccord demandait quinze secondes environ, et chaque opération supprimait une image, soit deux perforations de chaque côté de la collure. […]

«Demain, on commence un autre film. Ça s'appelle *L'Impossible M. Bébé*. Peut-être qu'il sera meilleur que l'autre! – Qui l'a écrit? demandai-je. – Qui a écrit quo? – Eh bien, *L'Impossible M. Bébé*. Qui a écrit le scénario du film? – Mais j'en ai rien à foutre! Moi, le nom du scénariste, je le découvre le jour où je le

vois écorché au générique… – Mais, et le scénario, alors? insistai-je. Vous ne lisez donc pas les scénarios? – Bien sûr que si, voyons! mais pas avant d'avoir découpé le négatif. Je les lis simplement pour voir si le scénario et le film ont quelque chose à voir. Avant, je commençais par lire le scénario, mais ça m'embrouillait les idées. »

Je ne tardai pas à me rendre compte que nombreux étaient les monteurs qui réagissaient comme Billy face aux scénaristes. Les monteurs étaient des gens qui avaient les pieds sur terre, et qui se souciaient en tout premier lieu du film qui arrivait du laboratoire, et non des feuillets que le metteur en scène avait en mains. Billy me raconta qu'un jour il avait tenté de faire passer un scénario dans le projecteur – une vraie catastrophe!… Quelques années plus tard, je fis la connaissance d'un certain nombre de scénaristes, et je m'aperçus que, de leur côté, ils se méfiaient souvent des monteurs, et que les deux parties avaient des arguments valables.

Robert Parrish, *J'ai grandi à Hollywood*, Stock, Paris, 1980

Une partition musicale

Orson Welles aime les plans longs tout en privilégiant le travail du montage. Ce qu'ont du mal à comprendre ses interlocuteurs…

La seule mise en scène d'une réelle importance s'exerce au cours du montage. Il m'a fallu neuf mois pour monter *Citizen Kane*, six jours par semaine. Oui, j'ai monté les *Amberson*, en dépit du fait qu'il y avait des scènes dont je n'étais pas l'auteur, mais on modifia mon montage. Le montage de base est le mien, et, lorsqu'une scène du film tient, c'est parce que je l'ai montée. En d'autres termes, tout se passe comme si un homme peignait un tableau : il le termine et quelqu'un vient faire des retouches. Mais il ne peut évidemment rajouter de la peinture sur toute la surface de la toile. J'ai travaillé des mois et des mois au montage des *Amberson* avant qu'on ne me l'arrache : tout ce travail est donc là, sur l'écran. Mais pour mon style, pour ma vision du cinéma, le montage n'est pas un aspect, c'est l'aspect. Mettre un film en scène est une invention de gens comme vous : ce n'est pas un art, tout au plus un art pendant une minute par jour. Cette minute est terriblement cruciale, mais elle n'arrive que très rarement. Le seul moment où l'on peut exercer un contrôle sur le film est le montage. Or, dans la salle de montage, je travaille très lentement, ce qui a toujours pour effet de déchaîner la colère des producteurs qui m'arrachent le film des mains. Je ne sais pas pourquoi cela me prend tellement de temps : je pourrais travailler éternellement au montage d'un film. En ce qui me concerne, le ruban de celluloïd s'exécute comme une partition musicale, et cette exécution est déterminée par le montage, de même qu'un chef d'orchestre interprètera un morceau de musique tout en *rubato*, un autre le jouera d'une façon très sèche et académique, un troisième sera très romantique, etc. Les images elles-mêmes ne sont pas suffisantes : elles sont très importantes, mais ne sont qu'images. L'essentiel est la durée de chaque image, ce qui suit chaque image : c'est toute l'éloquence du cinéma que l'on fabrique dans la salle de montage. […]

Je ne crois pas que la somme de travail au montage soit fonction de la brièveté des plans. C'est une erreur de croire que les Russes travaillaient beaucoup au montage parce qu'ils tournaient en plans courts. On peut

Orson Welles préparant le montage du *Procès* (1963).

passer bien du temps sur le montage d'un film en plans longs, parce qu'on ne se contente pas de coller une scène après l'autre. [...]

Je ne puis croire que le montage ne soit pas l'essentiel pour le metteur en scène, le seul moment où il contrôle complètement la forme de son film. Lorsque je tourne, le soleil détermine quelque chose contre quoi je ne peux lutter, l'acteur fait intervenir quelque chose à quoi je dois m'adapter, l'histoire aussi; je ne fais que m'arranger pour dominer ce que je peux. Le seul endroit où j'exerce un contrôle absolu est la salle de montage : par conséquent, c'est alors que le metteur en scène est, en puissance, un véritable artiste, car je crois qu'un film n'est bon que dans la mesure où le metteur en scène est parvenu à contrôler ses différents matériaux et ne s'est pas contenté de les mener simplement à bon port.

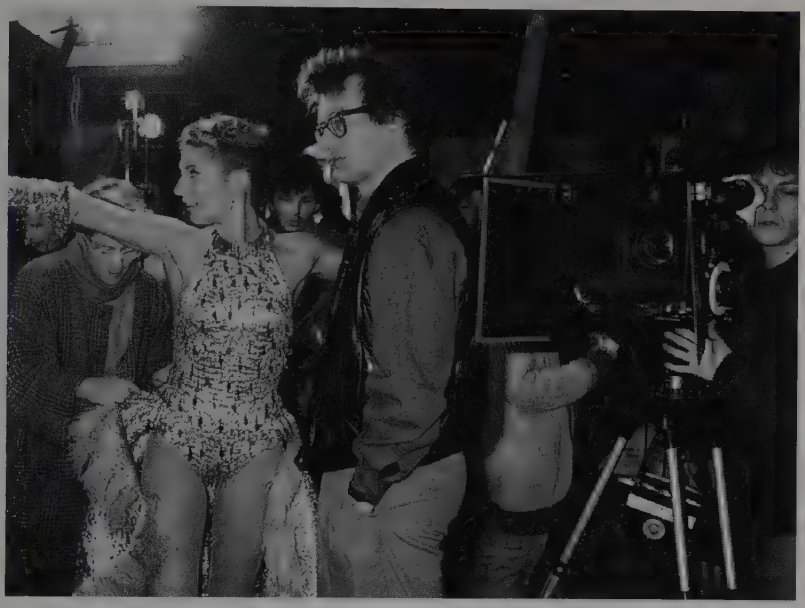
Vos montages sont-ils longs parce que vous essayez différentes solutions de...

Je cherche le rythme exact entre un cadrage et le suivant. C'est une question d'oreille : le montage est le moment où le film a affaire avec le sens de l'ouïe.

Ce ne sont donc pas des problèmes de narration ou de tension dramatique qui vous arrêtent?

Non, une forme, comme le chef d'orchestre interprétant un morceau de musique avec *rubato* ou non. C'est une question de rythme et, pour moi, l'essentiel est cela : le battement.

Orson Welles,entretien avec André Bazin et Charles Bitoch, *Cahiers du Cinéma* n° 84, juin 1954



Wim Wenders sur le tournage des *Ailes du désir* (1986).

Filmer sans tourner

Wenders parle admirablement du cinéma et Godard aime à provoquer (y compris la réflexion) sur le même sujet. Quand deux réalisateurs avouent ne pas aimer tourner…

Wim Wenders :
Parlons montage. Découpes-tu tes films toi-même?
Jean-Luc Godard :
Oui. C'est pour moi la plus belle phase du film. C'est aussi le moment le plus solitaire, on est seul avec soi-même et le film dans la salle de montage. Mais j'aime cela. Par exemple, je n'aime pas du tout le tournage…
Wim Wenders :
… Moi non plus, je le déteste…
Jean-Luc Godard :
… J'aimerais que l'équipe puisse tourner le film sans moi. Je crois que le travail vraiment créateur a lieu dans la salle de montage. Je me souviens d'un problème que j'ai eu avec la scène finale de *Nouvelle Vague*. Delon y était atrocement mauvais. J'ai tout essayé, découpé, raccourci – et, soudain, j'ai eu une idée : j'ai enlevé le son du direct pour mettre sur cette scène une petite sonate de Paul Hindemith. Tout à coup, la scène a été absolument formidable.

Entretien publié dans le *Süddentschen Zeitung Magazin*, 16 novembre 1990, traduit in Wim Wenders, *La Vérité des images*, éditions de l'Arche, Paris, 1992

Enregistrer la vie

Les éléments de la bande-son échappent la plupart du temps à la conscience des spectateurs. Ils sont d'autant plus importants quant à la tenue globale du film. Pour les créateurs Altman et Fellini, les éléments sonores contribuent à développer un imaginaire propre au film; pour un Coppola au contraire, ils créent un «effet de réalité» et permettent de stabiliser la crédibilité de l'environnement.

Enregistrement du son à l'aide de la perche.

Le doublage impossible

Quand on n'a pas les moyens de contrôler totalement sa création, autant la laisser dériver toute seule… C'est ce que semble dire Fellini à propos des doublages en langue étrangère.

Vas-tu travailler maintenant à la version française de La Città delle donne ?
J'ai décidé, il y a longtemps, de ne plus m'occuper du doublage de mes films. Un doublage convenable demanderait d'excellents traducteurs, d'excellents directeurs, d'excellents comédiens… C'est une opération extrêmement délicate, il s'agit presque de refaire le film. En revanche, les producteurs, même les plus grands, considèrent que la version doublée est sans importance., qu'elle compte encore moins que les affiches. Ils doivent sans doute penser qu'elle est destinée à une couche du public qui regarde les films en dormant, ou en jouant aux cartes… et ils en déduisent qu'ils peuvent lui donner n'importe quoi. Chaque fois qu'il m'est arrivé de voir un morceau de l'un de mes films dans une version qui n'était pas l'originale – cela s'est fait toujours par hasard, devant un poste de télévision, à l'étranger – j'ai eu l'impression désolante d'une démolition totale, d'un monstrueux lynchage… Seule exception, *Casanova*, dont s'est occupé Patrice Chéreau qui est metteur en scène de son métier et sait comment il faut présenter le film d'un auteur dans une autre langue… (d'un ton très net) Toutefois puisque celle-ci a été l'exception, et non pas – comme cela devrait être – la règle, je désavoue de la manière la plus radicale toutes les versions doublées de mes films.

Federico Fellini, entretien avec Ornella Volta, *Positif*, n° 236, novembre 1980

Une voix correspond à son visage

Altman quant à lui oppose le doublage en post-synchronisation à l'enregistrement en son direct.

Votre travail sur le son est très élaboré. Vos huit pistes sonores sont célèbres. Pouvez-vous nous parler de cette exigence?
Je m'y suis engagé par un souci de liberté. J'ai beaucoup parlé de ces problèmes de son avec Fellini. Vous savez qu'il ne s'en préoccupe pas du tout, et que tout intervient chez lui au doublage. Il dit : « A quoi bon? J'utilise des acteurs américains, français ou italiens aussi bien. » Pendant le tournage, il les fait compter : 1, 2, 3... Je suis à l'opposé de ce choix. Fellini ne regarde jamais les rushes, moi tout le temps, j'en ai besoin comme d'une récompense et d'un encouragement. Je suis connu pour ça, et à la limite, on devient la victime de sa propre manie... J'ai trop souffert à la télévision, il y avait toujours quelqu'un qui disait : « Non, c'est à refaire, il y a une ombre dans le champ » ou : « On a entendu un bruit inadéquat », dix ou vingt fois, jusqu'à ce que les acteurs soient épuisés, et qu'ils cessent de penser à leur interprétation pour être obsédés par l'environnement technique. Fellini contourne le problème en ignorant le son, et en faisant de la synchro, moi je mets un microphone dans le costume de l'acteur qui, dès lors, joue sans se préoccuper de savoir s'il rit trop fort ou trop bas. Fellini et moi avons raison à notre manière, ce sont ceux qui sont entre ces deux extrêmes qui ont tort. Mais je diverge totalement de lui quand il dit que souvent, un visage et une voix ne vont pas ensemble. Je dis que c'est impossible, qu'ils participent de la même entité physique. Il y a un *gap* infranchissable dans le doublage. C'est pour cela que je ne tournerai jamais qu'en anglais. J'ai besoin des voix immédiates, de la musique directe : dans Popeye, les musiciens joueront directement pendant le tournage.
Pour vous le son est donc le lieu d'une mise en scène à part entière, comme l'image?
La combinaison est étroite. Un public écoute et voit, les deux perceptions s'entremêlent et sollicitent son imaginaire de façon complexe.

Interview de Robert Altman,
Cinématographe, n° 54, 1980

La création sonore : «American Graffiti»

Dans un des rares textes en français qui décrit ce métier, l'ingénieur du son Walter Murch raconte comment, très pratiquement, il a créé avec George Lucas, puis Francis Ford Coppola, l'atmosphère sonore de leurs films.

Quel était le concept sonore à l'œuvre dans American Graffiti*?*
Je dirais qu'il y avait deux choses. Le principe de base était qu'il allait y avoir de la musique du début à la fin, sans le moindre répit, qu'il allait y avoir une heure cinquante de musique, ce qui, je crois, n'avait jamais été fait auparavant, car dans des circonstances normales il y a de quoi vous rendre fou. En fait, il y avait deux courts passages sans musique, mais sinon c'était un déferlement continu, et nous devions trouver un moyen de faire cela sans indisposer le spectateur. Nous avons imaginé une technique qui se rapproche de ce qu'on peut faire facilement aujourd'hui à l'aide de procédés électroniques qui n'existaient pas à l'époque, mais à vrai dire je ne suis même pas sûr qu'on puisse réaliser électroniquement ce à quoi nous

étions arrivés. Nous avons enregistré toute la bande sonore – pas le dialogue et les comédiens, mais la voix du disc-jockey, les quarante morceaux de rock et les interruptions publicitaires – en un seul mouvement continu de cent dix minutes, comme une pièce radiophonique. Nous avions cela sur un Nagra, nous avons pris un autre Nagra, et nous sommes allés dans une arrière-cour d'un quartier résidentiel. George se tenait à environ vingt-cinq mètres de moi avec un haut-parleur, tandis que j'avais un microphone. Il a mis en marche son Nagra et moi le mien, il diffusait la bande sonore sur le haut-parleur et je l'enregistrais, mais avec vingt-cinq mètres d'air entre les deux, et pendant une heure cinquante nous nous sommes déplacés au hasard, nous avons approché ou éloigné sans cesse les deux appareils l'un de l'autre. De temps en temps le haut-parleur était dirigé droit vers le micro, mais avec toute une ambiance entre les deux, tandis qu'à d'autres moments le micro était dirigé vers la gauche et le haut-parleur vers la droite ou inversement, de sorte qu'il n'y avait pas grand-chose à enregistrer sinon ce que George Delerue appelle *poussière musicale*, c'est-à -dire juste une sorte d'atmosphère, d'ambiance, mais qui comporte un peu de musicalité. Nous avons fait tout cela deux fois, mais évidemment sans répéter les mêmes déplacements d'une fois à l'autre. Nous avions donc deux pistes sonores similaires mais différentes, et au mixage nous les avons disposées face à la bande sonore originale qui sonnait comme un enregistrement de studio. Nous avions trois potentiomètres et nous pouvions passer en fondu de ce qu'on appelle un son parfaitement «sec», un son de studio, à cette *poussière musicale*. Lorsque quelqu'un parlait dans la scène nous pouvions réduire la piste sonore à ce son d'ambiance, à ce son plein de poussière, qui n'entravait pas la compréhension des dialogues. C'est l'équivalent sonore de la mise au point sélective en photographie. Ce que nous avions découvert, c'était une façon d'obtenir une profondeur de champ sonore, ce qui jusqu'alors n'avait pas été fait à ce point. Cela, c'était donc la principale chose que nous ayons faite. Et nous l'avons poursuivie depuis sous des formes diverses. Je pense que c'est un instrument dont nous nous sommes servis, George et moi, dans tous les films que nous avons faits ensuite chacun de notre côté.

Walter Murch, entretien avec François Thomas, *Positif*, n° 335, janvier 1989

La création sonore : «Apocalypse Now»

L'importance du son dans Apocalypse Now *apparaît dès la première séquence à Saigon dans la chambre de Martin Sheen, lorsque le bruit des hélicoptères est associé à celui du ventilateur tandis que les bruits de la rue se transforment peu à peu en bruits de jungle.*

C'est quelque chose qui s'est présenté une fois que j'ai commencé à assembler le film au montage. J'ai pensé qu'un hélicoptère, avec son hélice, n'était rien d'autre qu'un grand ventilateur. Vous entendez un son étrange d'hélicoptère, vous vous réveillez au milieu d'un rêve et vous voyez au plafond cette hélice qui tourne, mais vous entendez toujours l'hélicoptère. C'est un alliage de la réalité et du rêve. Je me souviens qu'au moment précis où j'ai réuni ces deux morceaux de pellicule, le son de l'hélicoptère et l'image du ventilateur au plafond, quelque chose a brusquement pris forme dans mon esprit : auparavant j'avais du mal à maîtriser cette séquence,

Apocalypse Now (1979).

mais une fois que j'ai eu trouvé cela j'ai su comment les choses s'emboîteraient. Ensuite, bien sûr, il y a cette transition à un vrai hélicoptère qui passe dans le ciel : Martin Sheen se lève, regarde par la fenêtre, et vous entendez l'hélicoptère qui s'éloigne. Nous commençons par les hélicoptères imaginaires, ceux du rêve, puis nous les retrouvons un moment dans cette réalité déprimante, cette réalité que Sheen n'aime pas. Il voudrait être ailleurs que dans cette chambre d'hôtel à Saigon, pour lui, c'est le rêve, non la réalité, qui est le plus captivant, et par conséquent, dès qu'il recommence à boire, les sons étouffants de Saigon cèdent la place à des sons fantasmatiques, les sons de la jungle. Bien qu'il se trouve dans la chambre, mentalement il est retourné dans la jungle. J'avais un sifflet d'agent de police sur une piste, j'ai cherché dans les sonothèques un oiseau qui sonnerait à peu près de la même façon, et j'ai pratiqué un fondu d'un bruit à l'autre. Le son des motocyclettes qui passaient, de même que celui de la mouche prise au piège derrière la vitre, devenait celui, plus aigu, des moustiques, tandis que les klaxons, je crois, devenaient des grenouilles, et ainsi de suite. Nous nous étions donné deux commandements dans *Apocalypse Now*. Le premier était que ce serait en quadriphonie, qu'il y aurait tout cet environnement sonore complexe dans la salle, et le second que nous donnerions une image psychédélique de la guerre. Le film commence dans un pays imaginaire, onirique; puis Martin Sheen vit dans la réalité pendant un certain temps, disons pendant quarante minutes; puis il retourne peu à peu dans une réalité rêvée, un monde hallucinatoire, à cela près que maintenant c'est un rêve éveillé. Plus vous remontez le fleuve, plus les sons deviennent bizarres, irréels. Alors que la séquence avec Kilgore sur la plage, par exemple, a beau avoir un son insolite, ce n'en est pas moins un son « réaliste » dans la mesure où ce que vous voyez sur l'écran donne effectivement ce bruit-là : ce sont de vraies munitions, de vraies mitraillettes, nous avons fait de notre mieux pour rester authentiques.

Les sons d'hélicoptère étaient-ils toujours de vrais sons d'hélicoptère ?

Dans la majeure partie du film, certainement, oui. Lorsque vous voyez un hélicoptère sur l'écran, c'est bien un hélicoptère que vous entendez. Dans la séquence onirique en revanche, il y a de vrais sons, mais aussi des sons synthétiques, des sons dont les éléments ont été recomposés au synthétiseur de façon qu'il y ait une absence de réalisme. Le son qui ouvre le film n'est pas un vrai bruit, c'est un bruit d'hélicoptère synthétisé, truqué.

Walter Murch, entretien avec François Thomas, *Positif*, n° 335, janvier 1989

Comment échapper aux chromos ?

La couleur au cinéma semble aujourd'hui un fait accompli, au point même que par un renversement significatif de valeurs elle semble moins esthétique que le noir et blanc, moins sophistiquée. Pour qu'elle échappe précisément à la platitude, il faut lui accorder une attention particulière et innover sans cesse. Au risque, comme le prouvent les expériences de Max Ophuls ou Satyajit Ray, de choquer le public et les critiques.

Isabelle Adjani dans *L'Histoire d'Adèle H.* de François Truffaut (1976).

Les déceptions d'un créateur

Georges Annenkov fut le costumier des derniers films de Max Ophuls, dont Lola Montès, *le seul que le réalisateur ait tourné en couleurs. A ce titre, il était partie prenante de la palette finale.*

Le tournage de *Lola Montès* posait à Ophuls deux problèmes devant lesquels il se sentait novice : couleurs et cinémascope.

L'apparition des couleurs sur l'écran a remis en cause toute l'esthétique cinématographique. Pour obéir aux exigences des couleurs animées, il fallait réviser radicalement les méthodes de création du film. Qu'est-ce qui a été fait en vue d'une telle réforme? Rien. Les « techniciens » du cinéma en noir et blanc se sont vus chargés automatiquement d'un jour à l'autre, d'une nouvelle responsabilité : celle des couleurs. Nous connaissons les résultats : sauf quelques rarissimes exceptions, dues à des heureux hasards, les films en couleurs n'ont apporté que les plus lourdes déceptions, genre cartes postales chromo.

Isolée et prise à part, toute couleur reste muette et inexpressive, tel un bouton qui ne sert à rien sans boutonnière. Dans le cinéma comme dans la peinture ou au théâtre, les couleurs ne deviennent réellement photogéniques et émotives qu'en se frôlant aux autres couleurs qui les entourent, les accompagnent et se composent avec elles. Dans les couleurs, il n'existe pas de monologue. Afin de tirer les couleurs du marasme de leur existence isolée, locale, il faut savoir les enrichir de nuances polychromes, il faut savoir manier les reflets, c'est-à-dire les transformations et les déformations des couleurs par leur voisinage, seul facteur

qui établisse les liaisons organiques entre les couleurs et qui les unifie. [...]

Nonobstant sa persistance et son énergie, Max Ophuls n'a pas obtenu, tout de même, tout ce dont il rêvait, dans le domaine des couleurs. Les producteurs de *Lola Montès* se montraient nettement hostiles à ses recherches et à ses expériences esthétiques. Il n'a pas eu, malgré son désir, le véritable contrôle et la supervision des couleurs par un artiste-peintre compétent : cet emploi n'était pas encore admis, car il aurait coûté assez cher et aurait pu provoquer un conflit avec l'opérateur de prise de vues. Avec une franchise touchante et noble, Max Ophuls a avoué son « inexpérience de la couleur » et les doutes qui s'ensuivirent à cause de ses scrupules artistiques.

« J'avais commis une faute que j'ai tenté de corriger, racontait-il plus tard à Jacques Rivette et à François Truffaut qui ont publié ses propos déjà après sa mort : – quand vous dites "ici, enchaîné", vous devriez savoir ce que cela va donner comme couleurs. Lorsqu'on enchaîne un ciel bleu sur une table jaune, il y a un moment où les couleurs se mélangent et il faut tenir compte de cet élément, sous peine d'avoir de grosses surprises. Tout en faisant le film, j'ai compris : alors j'ai amené les scènes à une couleur finale et commencé la suivante avec la même couleur; mais on ne peut pas toujours le faire à volonté. L'enchaîné est un moment impressionniste, et l'on peut obtenir des choses extraordinaires si l'on a compris et si l'on pense l'enchaîné en même temps que la scène... »

Avec l'éclairage, il se passait aussi quelques malentendus. Homme de théâtre, Ophuls savait que la lumière blanche refroidit les couleurs des décors, diminue leur force et leur unité picturale, et qu'au théâtre, le décorateur, artiste-peintre, règle lui-même l'éclairage. Ophuls exigea, alors, un éclairage multicolore. Mais ni Ophuls, ni l'opérateur en chef (notre ami Christian Matras, « homme aux sourcils du Diable »), le responsable officiel de l'éclairage, n'étaient des artistes-peintres, et le choix de leurs filtres colorés ne s'accordait pas, parfois, assez logiquement avec la polychromie des décors et des costumes. Toutes ces petites mésententes mises à part, les couleurs de *Lola Montès* parlaient, condensaient l'atmosphère psychologique de l'action, et cela est déjà énorme.

Georges Annenkov, *Max Ophuls*, éditions du Terrain Vague, Paris, 1962

Les couleurs d'un visage

Comment accorder la « géographie » d'un visage aux couleurs du décor.

Ce que l'on appelle « une bonne photographie » n'est souvent qu'un bon décor, réel ou construit, peu importe. Décors, costumes et objets ont, en effet, été particulièrement soignés pour ce tournage ; j'ai eu de longues conversations à ce sujet avec Truffaut et avec le décorateur Jean-Pierre Kohut-Svelko : ainsi, dans la scène de la banque, une gamme chromatique dans les miel, terre et marron. Dans la petite chambre d'Adèle, des tonalités bleu sombre et madère. Comme pour *Les Deux Anglaises*, nous avions une préférence pour les couleurs composées.

La géographie d'un visage comme celui d'Adjani comprend des joues rosées, des yeux clairs, des cheveux châtains, la pâle transparence du front, des dents blanches. Le film est tout entier dans ce visage (l'un des plus beaux

que j'ai photographiée). Il fallait donc un décor presque monochrome. Au cinéma nous voyons les images dans l'obscurité, la vision est donc intensifiée. Les couleurs qui paraissent normales dans la vie sont amplifiées à l'écran. Si l'on veut obtenir des tonalités «vraies», il faut baisser tous les tons du décor et des costumes.

Dans la séquence finale, pourtant, à l'île de la Barbade, nous avons déployé une large palette de couleurs pour bien opposer les Tropiques à la Nouvelle-Ecosse. Dans les scènes du marché, la lumière est si crue, et les gens s'habillent avec des vêtements si vifs, qu'il est impossible d'utiliser le même procédé. Faire croire que les Antillais portaient des tons nuancés aurait été absurde ! Mais dans la foule, les couleurs se confondaient. Adèle, toujours vêtue de sombre, comme en Nouvelle-Ecosse, se détachait de l'ensemble par contraste… Le souci de visibilité et de graphisme est ma principale préoccupation. […]

Le maquillage est utile lorsque deux personnes réunies dans un plan ont des colorations de peau très différentes, comme c'était le cas pour le couple Saunders : on peut alors les égaliser. La couleur de la peau a tendance à ressortir de façon exagérée dans un film en couleurs, ce qui augmente encore les différences et produit une sensation d'irréel.

Adèle H. est l'une des rares occasions que j'ai eues d'effectuer de nombreux et systématiques essais de maquillage. Nous voulions obtenir un effet particulier dans les scènes du cauchemar où Adèle se noyait. L'idée consistait à utiliser le négatif et à inverser les couleurs réelles au maquillage : on maquillait le visage en vert pour qu'il sorte rose au négatif, et même les dents en noir pour qu'elles apparaissent blanches… Les scènes de rêve au cinéma sont généralement filmées avec des filtres de diffusion ou de brume, ou bien on a recours aux grands angles ou au négatif noir et blanc pour susciter un climat d'irréalité. Pour suggérer une impression de bizarrerie, j'ai laissé les caractères fondamentaux de la réalité : un visage de couleur presque normale. Le résultat était monstrueux ! Nous avons trouvé une solution beaucoup plus simple : tourner la scène dans une piscine de manière normale, et en tirer une copie sépia en surimpression sur l'image d'Adèle dans son lit.

Nestor Almendros, *Un homme à la caméra*, Hatier, Paris, 1980

Pour le glamour…

Le cinéaste bengali Satyajit Ray prononce ici un manifeste surprenant en faveur de l'utilisation de la couleur…

Avant de parler de la couleur, je souhaite évoquer quelques exemples de l'impuissance d'un film en noir et blanc. Avec la photographie en noir et blanc, il est difficile de distinguer le blanc pur de la couleur claire, ou le noir de la couleur foncée. Je me souviens qu'un critique me demanda pourquoi avoir utilisé un sari noir pour la joyeuse scène du mariage de Ranu dans *Pather Panchali* (ignorant donc la superstition que le rouge augmente la durée de la vie de la mariée). Or le sari de la mariée était rouge! Dans un film en noir et blanc, il est également difficile de différencier or et argent, cuivre, bronze ou aluminium. Et bijoux, meubles, ou certaines autres choses se distinguent en noir dans les mouvements de scène. Ainsi le vermillon sur le front d'une dame se révèle-t-il noir. Les vernis (de couleur rouge) appliqués aux pieds d'une femme se présentent aussi en noir. Les saris aux

grandes bordures rouges perdent leur signification précise.

Tous ces détails sociaux du milieu villageois – ceux que Banerjee nous a incités à observer – ne peuvent s'apprécier sans la couleur. Un ciel sous les nuages change à toute heure. Parfois il est d'un bleu épais, parfois d'un bleu léger, ou le bleuâtre disparaît pour devenir parfaitement blanc; le matin ou le soir peut sembler jaune ou rouge, orange ou violet léger. Chaque état nourrit une humeur différente, chaque circonstance peut créer une signification spéciale dans des moments particuliers du film. Et ceci n'est possible qu'avec la couleur.

Pour développer le caractère, la couleur peut certainement aider, sans aucun doute. Lorsqu'il y a des différences entre des classes de caractère, la couleur aide facilement et de manière distincte. Voici le secret de la couleur pour épanouir les détails. Pour les huit ou neuf personnages principaux de mon film *Kanchenjunga*, sélectionner les vêtements de chacun selon leur situation sociale, ainsi que selon leur goût ou leur état mental, c'est ce que j'ai voulu décrire individu par individu. Si j'avais utilisé le noir et blanc, le travail aurait été achevé partiellement, le reste aurait été perdu ou j'aurais dû me réfugier dans les dialogues.

Pour créer la fluidité de l'humour dans un drame, la couleur joue un rôle important. Un artiste peintre évite d'utiliser des couleurs en contraste pour ses travaux, prenant en considération ses goûts avec l'adaptabilité de son art; en revanche, ces contrastes de couleurs seront magnifiquement utilisés par le cinéaste.

Le contraire de ce qui précède est l'utilisation modérée de la couleur. Ici, en phase avec les dialogues, la couleur doit être plaisante, limitée, et les spectateurs oublient qu'ils regardent le film en couleur. Appliquée sans contrôle, la couleur devient une véritable catastrophe, par exemple dans n'importe quel film en hindi, où on ne l'utilise que pour le *glamour*. Cet excès est nécessaire pour faire oublier les pauvretés du scénario. En faisant allusion au *glamour*, les films en hindi se tournent dans la nature, sous un soleil brillant. Mais la profondeur d'un chagrin peut parfaitement se révéler avec la couleur, dans un jour obscurci de nuages et sous la pluie. A ce propos, je me rappelle d'une anecdote à Darjeeling, lors du tournage de *Kanchenjunga*.

Un réalisateur de films hindi travaillait au même endroit. Connaissant la situation climatique du mois de novembre, j'avais pris toutes les précautions pour m'adapter aux nuages, au soleil ou au brouillard. Le cinéaste hindi, lui, préparait une scène avec chanson. J'ai terminé mon tournage en 26 jours, en tenant compte des changements naturels du climat, alors que le réalisateur hindi n'a pas réussi à faire une seule scène avec sa chanson, car il attendait chaque jour le grand soleil.

Ainsi, après avoir terminé mes travaux pour *Tonnerres lointains*, je suis confiant : la couleur peut être utilisée pour différentes choses. Parmi chacun des éléments du film, la couleur a un rôle principal d'expression, mais pas plus que nécessaire, et sans gêner d'autres aspects. Peu importe que le contexte soit riche ou pauvre, car la pauvreté possède aussi sa couleur comme l'aisance. De plus, la couleur fait partie de la vie comme le son. Il n'y a donc aucune raison pour que l'utilisation de la couleur soit différente dans chaque film, comme l'est le son.

Satyajit Ray, *Positif*, n° 399, mai 1994

De vrais oiseaux, une fausse image

La préparation des effets spéciaux est souvent aussi spectaculaire que les séquences auxquelles ils donnent lieu, surtout si elles sont signées Hitchcock, qui avait l'art de nouer les tripes des spectateurs avec quelques morceaux de carton-pâte. La sophistication des effets spéciaux, à l'instar de bien d'autres éléments du film, est fonction de l'ambition du metteur en scène et de sa capacité à en imaginer avant tout autre le résultat.

Lobby-card du film d'Hitchcock, *Les Oiseaux* (1963).

Je suis devenu directeur artistique d'Alfred Hitchcock sur le tournage de la *Cinquième colonne* en 1941. Aucun autre réalisateur avec qui j'ai collaboré n'en savait aussi long que lui sur le cinéma. [...] aucun n'avait ses compétences techniques. [...] Hitchcock essaie toujours d'exposer ses idées en images. Le moindre plan doit avoir sa spécificité et se rattacher à tous les autres, il n'y en a aucun qui ne soit sans importance : telle est la leçon majeure que j'ai retenue de mon travail avec lui. Il en savait suffisamment sur les techniques de tournage et il avait des idées assez précises sur l'effet qu'il voulait produire pour pouvoir charger quelqu'un de sa réalisation. [...] «Le but, disait-il par exemple, c'est de mettre cette petite forme tout en haut de l'image.» A partir de là, on savait qu'on ne pourrait pas y arriver sans utiliser un cache, une maquette ou quelque autre procédé de truquage. Et il ne l'ignorait pas non plus.

[...]

A cause de la grande variété de techniques qu'il impliquait, le plan le plus difficile de ma carrière de directeur artistique fut l'explosion de la station-service «vue par les mouettes» dans *Les Oiseaux*. La séquence était très compliquée : un automobiliste est attaqué par des oiseaux en faisant le plein de sa voiture. Sous le choc, il lâche le tuyau et l'essence commence à couler jusqu'à un autre automobiliste, qui sort à ce moment-là de sa voiture, allume un cigare et jette l'allumette. Embrasement général. Pendant ce temps, l'héroïne se fait elle aussi attaquer par des oiseaux dans une cabine téléphonique. Il nous fallait procéder avec précaution pendant le tournage. Dans la cabine, Tippi Hedren était filmée en plan subjectif parce que Hitchcock voulait que les spectateurs s'identifient à elle pendant

l'attaque. En une seule prise, disait-il, le public devait comprendre ce qui se passait. Et il s'en passait des choses... A ce moment-là, nous travaillions surtout sur l'évocation des sentiments des personnages et sur leurs réactions pendant l'attaque des oiseaux, qui descendaient en piqué pour envahir tout le champ. Il nous fallait donc reculer pour filmer de loin la situation générale, ce qui revenait à adopter le point de vue des oiseaux pour montrer la station-service en flammes.

Nous sommes montés sur une falaise où se trouve aujourd'hui l'hôtel Universal. A l'époque, il y avait un parking au pied de la falaise et la roche nue plus haut. Dans le parking, nous avons tracé au sol l'emplacement de tous les bâtiments. La cabine téléphonique était une vraie cabine, mais le marquage était d'une grande précision. Nous avons installé quelques décors en deux dimensions quand c'était nécessaire, mais pour l'essentiel, c'est le revêtement en goudron du parking qui servait de fond à l'action. Dans le parking, nous avons ajouté l'essence, la voiture, l'incendie, tout comme à Bodega Bay. C'était un vrai incendie, de vraies personnes, de vraies voitures. Mais ce n'était qu'un début. Il manquait encore tout le reste. Et c'est là qu'est intervenu Al Whitlock.

Al peignit un cache qui représentait le vrai hôtel et le vrai restaurant, puis nous y ajoutâmes toute la ville de Bodega Bay, qui n'avait en fait jamais existé : la ville se composant en réalité de trois ou quatre villes, nous n'aurions jamais réussi à faire cette prise autrement. Comme il s'agissait aussi de montrer qu'il y avait une vie sociale, on figura une école, une église et tous les aménagements habituels. Par-dessus, il y avait une autre couche consistant en un rotoscope de vrais oiseaux filmés depuis une falaise de trente mètres au large d'une île du Pacifique, en face de Santa Barbara. On avait utilisé des poissons pour appâter les mouettes qu'on lâchait. A partir de ces images, on fabriqua des rotoscopes, c'est-à-dire des caches peints à la main. C'était un bout de film à part entière, avec de vrais oiseaux. Puis on cacha la mer et il ne resta plus que les oiseaux dans le champ de vision.

Par ailleurs, comme il y avait un incendie dans un décor en dur sur le parking, il fallait faire passer la fumée du feu par le cache, donc filmer de la fumée en miniature à une vitesse compatible avec celle de la vraie fumée. La fumée devait être raccordée en traversant non seulement le vrai décor mais aussi le cache, avant de disparaître. Une fois cette séquence terminée, le nombre des morceaux filmés s'élevait à trente-deux, et on ne les a retraités qu'une seule fois. (Nous avons triché un peu en comptant pour trois morceaux chaque image en technicolor.)

C'était un plan d'une importance capitale. D'abord, il rétablissait tout ce qui se passait ; ensuite, c'était l'une des premières fois où l'on voyait toute la population terrifiée devant les ravages que pouvaient faire les oiseaux. Avec ses problèmes spécifiques de prise de vue, c'est sans doute l'un des plans les plus difficiles que le cinéma ait réalisé dans son histoire : un plan tout à fait extraordinaire, très imaginatif mais aussi très réel. Il possède la principale vertu recherchée par Hitchcock, celle de raconter l'histoire. Tous les films du réalisateur manifestent ce même degré de vraisemblance, car il manipule le réel jusqu'à ce qu'il obtienne la vérité définitive.

Robert Boyles, *Film Comment*, May-June 1978. Traduit par Frédéric Maurin

Artifice et réalité

Art du réel ou art du studio ? Le cinéma navigue entre les deux et c'est ainsi qu'il est un beau navire. Mais il y a toujours des partisans d'un extrême ou l'autre. Ainsi la vogue du néo-réalisme à la fin des années 40 entraîna certains excès dont Fellini se moque ici, et qui le conduiront à choisir la voie opposée de l'artifice radical. Celui-ci n'étant d'ailleurs pas toujours celui que l'on croit… Les effets de réalité sont parfois plus réussis en studio que les documents les plus bruts.

Le faux réalisme

On a effectivement, mal compris le néo-réalisme de Rossellini, lequel créait pernicieusement l'illusion que le laisser-aller, le hasard puissent constituer le premier et impérieux devoir lorsqu'on fait un film : le respect à tout prix de la réalité comme événement existentiel, inaltérable, intouchable, sacré. L'émotion personnelle, l'intervention du moi, la nécessité de choisir, l'expression, le sens artisanal, le métier seraient des conditionnements qui se rattacheraient politiquement à la réaction : à bas les souvenirs donc, les interprétations, le point de vue imposé par l'émotion, à bas l'imagination, l'auteur au cachot ! L'ignorance, la paresse, ont fait accepter avec enthousiasme cette esthétique nouvelle, tout le monde pouvait faire des films, tout le monde devait même en faire. Une esthétique de la non-esthétique qui, c'est mon avis, a contribué pour une bonne part à la crise actuelle de notre cinéma.

J'avais donc inventé une agence matrimoniale nichée au dernier étage d'un énorme immeuble croulant, et l'histoire d'une fille qui, afin de pouvoir se marier, acceptait pour mari un lycanthrope. Je jurai que tout était absolument vrai là-dedans, et quand j'ai montré le premier montage de mon épisode, les auteurs du film-reportage, tout à fait ravis, se sont tournés vers moi : « Tu vois, cher Fellini, la réalité est toujours plus fantastique que l'imagination la plus effrénée ! »

Federico Fellini,
Fellini par Fellini,
Flammarion, Paris, 1987

La lumière dans un studio on peut la commander, la contrôler, la modeler, on peut s'exprimer avec la lumière ; en

extérieur, cela devient plus difficile. Mais à part ce problème fondamental de la lumière qui est pour moi l'expression primaire la plus précieuse du cinéma et de l'image cinématographique, il y a aussi tout ce qui concerne l'expression, les volumes, les perspectives, les proportions des choses qui doivent être exprimées d'une certaine manière, avec certaines particularités. Il me semble que le studio est le milieu où l'image que l'on a vue en imagination peut être réalisée en contrôlant tout, exactement comme le fait un peintre sur une toile avec son pinceau. Il met côte à côte les couleurs, les tonalités, il tient compte des lointains, des transparences, des points de perspective. De même, les décors peuvent être construits de manière plus rigoureuse, plus pertinente par rapport à ce que l'on veut faire. Dans la mesure où l'expression cinématographique est vraiment un artifice, une fiction, il est normal que l'on ait tendance à réaliser tous les films en studio. Artifice et fiction y atteignent plus de précision, plus de vraisemblance, plus de fidélité à l'image fantastique que l'on a en soi. [...]

Je voulais [...] montrer au spectateur malade, assoiffé de réalisme, qui pendant la projection a regardé avec suspicion la mer de plastique, le soleil fait avec du papier vélin, je voulais lui montrer l'envers du décor et lui dire : « Oui, certainement c'est tout de l'artifice, de la fiction, regarde, c'est même une fiction totale, mais tellement complexe, faisant appel à une telle machinerie, qu'elle se justifie d'elle-même. »

Federico Fellini, interview de Jean Gili,
Positif, n° 300, février 1986

L'impression de réalité

J'ai visionné tout ce qui a été tourné à Berlin à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, notamment par les armées russe et américaine. Les Russes tournaient en 35 mm, en noir et blanc, alors qu'ils avançaient et prenaient la ville rue par rue. A l'évidence, de nombreux plans ont été filmés plusieurs fois, après que les participants eurent répété. L'image célèbre du soldat soviétique qui descend le drapeau nazi du Reichstag a été refaite et refaite, pendant toute une journée. Cette prise très réaliste est complètement mise en scène.

En revanche, sitôt arrivés à Berlin, les Américains ont filmé en 16 mm et en couleur. Ils ont fait des travellings le long des boulevards détruits, d'une manière documentaire. Mais ces prises donnent aujourd'hui l'impression d'avoir été enregistrées dans des studios hollywoodiens. Il n'y a eu aucune mise en scène et pourtant on croirait facilement l'inverse. Le film qui était fidèle à la réalité a l'air factice, alors que celui qui est factice a l'air terriblement réel.

L'apparence a pris le pas sur la vérité, au point de faire paraître la réalité inadéquate. Aujourd'hui, les gens ne préfèrent pas seulement le film à la réalité, ils ajustent la réalité au cinéma.

Wim Wenders,
Le Monde,
numéro spécial, janvier 1995

BIBLIOGRAPHIE

On a privilégié dans cette bibliographie les témoignages de professionnnels ou les exposés simples sur un domaine du cinéma.
De nombreux ouvrages d'esthétique, d'histoire ou de théorie peuvent venir compléter ces lectures. Soulignons que les revues de cinéma sont une mine d'entretiens avec des professionnels du cinéma.

1. Témoignages de cinéastes sur leur métier

– Ingmar Bergmann, *Images*, Gallimard, 1991; *Laterna magica*, Gallimard, 1991.

– Franck Capra, *Hollywood Story*, Ramsay cinéma, 1985.

– François Truffaut, *Le Cinéma selon Hitchcock*, Ramsay, 1993.

– Robert Parrish, *J'ai grandi à Hollywood*, Ramsay cinéma, 1986.

– Bertrand Tavernier, *Amis américains*, Actes Sud/Institut Lumière, 1994.

– François Thomas, *L'Atelier d'Alain Resnais*, Flammarion, 1989.

2. Sur l'image et la lumière

– Henri Alekan, *Des Lumières et des Ombres*, Libr. du collectionneur, 1993.

– Nestor Almendros, *Un homme à la caméra*, Hatier, 1991.

– Charlie Van Damme et Eve Cloquet, *Lumière actrice*, FEMIS, 1987.

– Pascal Bonitzer, *Decadrages*, éditions de l'Etoile-Cahiers du cinéma, 1985.

– Dominique Villain, *Le Cadrage au cinéma : l'œil à la caméra*, éditions de l'Etoile-Cahiers du cinéma, 1984.
– Fabrice Revault d'Allonnes, *La Lumière au cinéma*, éditions de l'Etoile-Cahiers du cinéma, 1991.

– René Prédal, *La Photo de cinéma*, éditions du Cerf, 1985.

3. Sur le montage

– Albert Jurgenson, *Pratique du montage*, FEMIS, 1990.

– «Les conceptions du montage», *CinémAction* n°72.

– André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, éditions du Cerf, 1975.

4. Sur la musique et le son

– Michel Chion, *Les Voix au cinéma*, éditions de l'Etoile-Cahiers du cinéma, 1983; *La Toile trouée*, éditions de l'Etoile-Cahiers du cinéma, 1988; *Le Son au cinéma*, éditions de l'Etoile-Cahiers du cinéma, 1992 .

– «La musique à l'écran», *CinémAction*, n°62.

L'ENSEIGNEMENT DU CINÉMA EN EUROPE

La liste qui suit, non exhaustive, signale les principales formations supérieures professionnelles publiques. Faute de place, elle ne fait pas mention des formations dispensées dans les universités ou dans des établissements privés.

On trouvera une liste plus complète dans l'ouvrage collectif, *L'Enseignement du cinéma et de l'audiovisuel dans l'Europe des Douze*, INRP/Corlet-Télérama/CEE, 1991.

Autriche
Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Abteilung für Film und Fernsehen
Metternichgasse 12, A-1030 Vienna.

Belgique
– IAD (Institut des arts de diffusion)
Rue des Wallons 77, B 1348 Louvain-la-Neuve.
– INSAS (Institut national supérieur des arts du spectacle)
Rue Thérésienne 8, B 1000 Bruxelles.

Danemark
Der Danske filmskole
Store Sondervoldstraede 4, 1016 Kobenhavn K (Copenhague).

France
– FEMIS (Institut de formation pour les métiers de l'image et du son)
6 rue Francœur, 75018 Paris.

– Ecole nationale Louis-Lumière
Rue de Vaugirard, 93161, Noisy-le-Grand.

Hongrie
Szinbaz-es Filmmiiveszeti Föiskola
Vas u. 2/c, 1088 Budapest.

Italie
CSC (Centro Sperimentale di Cinematografia)
Via Tuscolana, 1524, 00173 Roma.

Pays-Bas
NFTVA (Nederlandse Film en Televisie Akademie)
Ite Boeremastraat 1, 1054 PP, Amsterdam.

Pologne
Panstwowa Wyzsza Szkola Filmowa, Telewizyina c Teatralna
Ul. Targowa 61/63, 90 323 Lodz.

Portugal
Escola superior de teatro e cinema
Rua dos Caetanos, 29, 1200 Lisboa (Lisbonne).

République fédérale d'Allemagne
– Deutsche film und fernsehakademie Berlin DFFB
Pommernallee 1, 1000, Berlin 19.

– Hochschule für Fernsehen und Film HFF Frankenthaler Strasse 23, 8000 Munchen 90 (Munich).

– Hochschule für Film und Fernsehen, Konrad Wolf
Karl Marx Str. 27, 0-1591 Potsdam.

Roumanie
Academia di Teatru si Film
Str. Matei-Volevod nr. 75-77 sect. 2 cod 73226 Bucharest.

Royaume-Uni
National Film and Television School
Beaconsfield Studios, Station Road, Beaconsfield., Bucks.

Russie
Vserossuyski Gosudarstvenni Institut Kinematografi
Ulitsa Vilgelma Pika 3, Moskva 129226 (Moscou).

Serbie
Fakultet dramskih umetnosti (pozorista, filma, radija i televizije)
Bulevar Umetnosti 20, 11070 Belgrade.

Suède
Dramatiska Institutet
Borgvägen, Box 27 090, S-102 51 Stockholm.

République tchèque
FAMU
Smetanovo nabr. 2., CS 116 65 Praha 1 (Prague).

Turquie
Sinema/TV Enstitüsü Kislaönü
Besiktas, Istanbul.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

OUVERTURE

1 *Cleopatra* (*Cléopâtre*), Joseph Leo Mankiewicz, 20th Century Fox (1963).
2 *Blow -up*, Michelangelo Antonioni, (1967).
3 *Napoléon*, Abel Gance (1927).
4 *La Caduta degli Dei* (*Les Damnés*), Luchino Visconti, Pietro Notariani/ Alfredo Levy/Ever Haggiad (1969).
5 *You Only Live Once (J'ai le droit de vivre)*, Fritz Lang, United Artists/Walter Wanger (1936).
6 Tournage de *Aparajito (L'Invaincu)* Satyajit Ray, Epic Films (1956).
7 George Cukor et Audrey Hepburn. Tournage de *Sylvia Scarlett*, George Cukor, Pandro S. Berman/ RKO (1935).
9 Sur le plateau de *A Quiet American (Un américain bien tranquille)* Joseph Leo Mankiewicz, United Artists (1958).

CHAPITRE I

10 *Passeport pour la ruine*, tournage.
11 Clap : *La Voce della luna*, Federico Fellini,

Mario & Vittorio Cecchi Gori (1990).
12 Sur le plateau d'*Othello*, Orson Welles, Mercury (1951).
13h Sur le plateau de *Flight of the Phoenix* (*Le Vol du Phénix*), Robert Aldrich, 20th Century Fox/R.Aldrich (1965).
13b Sur le plateau de *Four wives (Rêves de jeunesse)*, Michael Curtiz, Warner (1939).
14g James Dean sur le tournage de *East of Eden (A l'est d'Eden)*, Elia Kazan, Warner (1954).
14d Robert Montgomery et Audrey Totter dans *The Lady in the Lake (La Dame du lac)*, Robert Montgomery, MGM (1945).
14/15 Tournage du film *It Should Happen to You (Une Femme qui s'affiche)*, Georges Cukor, Columbia (1954).
16 Sur le plateau de *Satyricon*, Federico Fellini, PEA (1969).
17 John Huston, réalisateur de *Reflections in a Golden Eye (Reflets dans un œil d'or)*, Warner Seven Arts (1967).
18h Cascadeur.
18b Yakima Canutt, Rita Hayworth et Tex Ritter sur le tournage de *Trouble in Texas*, R.N. Bradbury, Grand National (1937).
18/19 Christopher Lee et sa doublure sur le tournage de *Dracula Has Risen from the Grave (Dracula et les femmes)*, Freddie Francis Hammer Films (1968).
19 Cascadeur.
20g Elizabeth Taylor et son coiffeur Alexandre sur le tournage de *Boom*, Joseph Losey, Universal/World Films Service/Moonlake Productions (1968).
20d Elizabeth Taylor sur le tournage de *Boom* (*ibid.*).
20/21 Brigitte Helm dans *Metropolis*, Fritz Lang, UFA (1925).
21h Elizabeth Taylor sur le tournage de *Boom*, Joseph Losey, Universal/World Films Service/Moonlake Productions (1968).
22h Henri Alekan et la scripte sur le tournage de *Himmel Uber Berlin* (*Les Ailes du désir*), Wim Wenders, Argos Films/Road Movies (1986).
22b Scripte.
23 Marlène Dietrich et la scripte sur le tournage de *Angel*, Ernst Lubitsch, Paramount (1937).
24/25 Sur le plateau de *The 39 Steps (Les 39 Marches)*, Alfred Hitchcock, Gaumont British (1935).
25 Photogramme de *La Nuit américaine*, François Truffaut, les films du Carrosse (1973).

CHAPITRE II

26 Projecteur braqué sur la lune, tournage non identifié.
27 Alvin Wykoff, le cameraman de Cecil B. DeMille.
28h Test lumière, tournage non identifié.
28b et 29b Greta Garbo et John Gilbert (28b) et le chef opérateur Bill Daniels (29b) pendant le tournage de *Flesh & the Devil* (*La Chair et le Diable*), Clarence Brown, MGM (1926).
29hg Greta Garbo et John Gilbert (*ibid.*).
29hd Affiche de *Ninotchka*, Ernst Lubitsch, MGM (1939).
30g Eclairage (arcs) *The Sheltering Sky (Un thé au Sahara)*, Bernardo Bertolucci, (1990).
30d Eclairage sur une entrée de Liv Ullmann dans *Viskeningar och Rop (Cris et chuchotements)*, Ingmar Bergman, Cinematograph (1973).
31h Eclairages sur *Le Trio infernal*, Francis Girod, Raymond Danon/Jacques Dorfmann (1974).
31b Cadrage sur *Le Trio infernal* (*ibid.*).
32h Ken Loach et son cameraman Barry Ackroyd pendant le tournage de *Riff Raff*.
32b John Huston, réalisateur et Oswald Morris, chef opérateur, pendant le tournage de *The Macintosh Man (Le Piège)*, Warner (1973).
33g Ingmar Bergman et Sven Nykvist sur le tournage de *Fanny och Alexander (Fanny et Alexandre)*, Svenska Filminstitutet/Sveriges TV1/Personafilm (1982)
33d David Wark Griffith et Billy Bitzer en 1914.
34-35h et 34m Storyboard et découpage technique (indication des déplacements des acteurs) des *Favoris de la lune*, Otar Iosseliani, Philippe Dussart (1984).
34-35m Simone Signoret et le pointeur dans *Guy de Maupassant*, Michel Drach (1981).
35b Tournage de *Terra em transe (Terre en transe)* de Glauber Rocha, Mapa Filmes/Difilm (1967).
36h Camera montée sur une grue.
36-37 Rail de traveling et bras de portage pour la caméra sur le tournage du film *Gunbus*.
37g Accessoires portés à la ceinture par un électricien.
37d Accessoires portés à la ceinture par un machiniste.
38-39 Traveling circulaire pour le tournage de *The Age of Innocence (L'Age de l'innocence)* Martin Scorsese (1993).
40h Détail d'un plan de *M (M Le Maudit)*, Fritz Lang, Nero Film (1931).
40b *Cat People* (*La Féline*), Jacques Tourneur, RKO (1942).
41h Halvard Hoff dans *Blade af Satans Bog (Feuillets arrachés au livre de Satan)*, Carl Th. Dreyer, Nordisk Films (1920).
41b Marlene Dietrich

pendant le tournage de *Morocco (Cœurs brûlés)*, Joseph von Sternberg, Paramount (1930).
42 Raoul Coutard et Anouk Aimée sur le tournage de *Lola*, Jacques Demy, Georges de Beauregard (1960).
42-43 Palette de couleurs (dans les tons gris).
43 Dita Parlo dans *L'Atalante*, Jean Vigo, Jacques-Louis Nounez (1934).
44 Détail de l'affiche anglaise de *Cris et chuchotements.*
45h *La Marquise d'O*, Eric Rohmer, Janus Films/Films du Losange (1975).
45b Nestor Almendros sur le tournage de *The Blue Lagoon,* Randall Kleiser, Columbia (1979).
46 *Alexandre Nevski*, Serge M. Eisenstein, Mosfilm (1938).
46-47 Plan du film *La vie est à nous,* Jean Renoir, PCF (1936).
47b Plan du film *Le Crime de M. Lange*, Jean Renoir, Obéron (1935).
48 *Citizen Kane*, Orson Welles, RKO (1941).
48-49 Tournage de *Citizen Kane* (*ibid.*).
50h La robe verte de Scarlett (Vivian Leigh) dans *Gone With the Wind (Autant en emporte le vent),* Victor Fleming, MGM (1939).
50b Jean-Paul Belmondo dans *Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, Rome-Paris-Films/Dino de Laurentis (1965).
51h Photo de tournage de *Pierrot le fou* (*ibid.*).
51b Palette d'étalonnage chromatique sur le tournage du film *Le Grand Pardon*, Alexandre Arcady.
52, 53h, 53m, 53b Plans du film *Rân*, Akira Kurosawa, Greenwich Film Production (1985).
54h *Lola Montès*, Max Ophuls, Gamma-Film/Florida-Film/Union-Film (1955).
54b *Lola Montès* (*ibid.*).
55h *Lola Montès* (*ibid.*).
55b Max Ophüls.

CHAPITRE III

56 Photogrammes de *L'Homme à la caméra* , Dziga Vertov, VUFKU (1928).
57 Spike Lee au montage.
58h Eric von Stroheim au montage.
58b Buster Keaton dans *The Cameraman (L'Opérateur)*, Edward Sedgwick, MGM (1928).
59 Jean-Luc Godard au montage.
60 *Dr Strangelove (Docteur Folamour)*, Stanley Kubrick, Columbia/Kubrick (1963).
61h Photographie de tournage *Docteur Folamour*, (*ibid.*)
61b Monteuse.
62 Ralph Winters, monteur, et Angela Lansbury au travail.
63h Clap-son sur le tournage de *It's all true*, Orson Welles, RKO (1942).
63b Franck Sullivan, monteur au travail dans les studios Ealing.
64h *Rear Window (Fenêtre sur cour)*, Alfred Hitchcock, Paramount (1955).
64b *The Birth of a Nation (Naissance d'une nation)*, D. W. Griffith, Epoch (1915).
65 James Stewart, Grace Kelly et Alfred Hitchcock dans *Fenêtre sur cour*, Alfred Hitchcock, Paramount (1955).
66/67g Robert de Niro dans *Once Upon a Time in America (Il était une fois en Amérique)*, Sergio Leone, Arnon Milchan (1984).
67 *Il était une fois en Amérique* (*ibid.*).
68 *Bronenosets Potemkin (Le Cuirassé Potemkine)*, Serge M. Eisenstein, Goskino (1926).
68/69 et 69h *Le Cuirassé Potemkine* (*ibid.*).
69b *Le Cuirassé Potemkine* (*ibid.*).
70h *Citizen Kane*, Orson Welles, RKO, (1941).
70b *Zerkalo (Le Miroir)*, Andrei Tarkovski, Mosfilm (1974).
71h *Le Miroir* (*ibid.*).
71b *Citizen Kane*, Orson Welles, RKO, (1941).
72/73 *Napoléon*, Abel Gance, Société générale de films (1927).
73 Salle de montage.

CHAPITRE IV

74 *Die Blechtrommel (Le Tambour)*, Volker Schlöndorff, Franz Seitz Film/Argos Films (1979).
75 Jeanne Moreau dans *La Mariée était en noir*, François Truffaut.
76h Enregistrement du rugissement du lion de la M.G.M.
76b Josef von Sternberg et son équipe sur le tournage d'*Exquisite Sinner*, MGM (1928).
76/77 Photographie de tournage, *Arsène Lupin.*
78 Doublage de *Miami Vice* (série TV).
79h *La Terra trema (La terre tremble)* Luchino Visconti, Universalia (1948).
79b Terence Stamp et Monica Vitti au travail sur la bande son de *Modesty Blaise,* Joseph Losey, Joseph Janni/20th Century-Fox (1966).
80h John Gielgud dans *Prospero's Books*, Peter Greenaway (1991).
80b Studio d'enregistrement de George Lucas Production.
81 Fred Astaire et Cyd Charisse dans *The Band Wagon (Tous en scène)*, Vincente Minelli, MGM (1953).
82/83 *The Conversation (Conversation secrète)*, Francis Ford Coppola, Paramount/Coppola (1974).
83 Studio de la DEFA à Babelsberg, Berlin.

84 Sacha Guitry dans *Le Roman d'un tricheur*, Sacha Guitry, Cinéas (1936).
84/85 Marilyn Monroe dans *The River of no Return (La Rivière sans retour)* Otto Preminger, 20th Century-Fox (1955).
85 François Truffaut et Jean-Pierre Cargol sur le tournage du film *L'Enfant sauvage*, François Truffaut, films du Carrosse (1969).
86 *The Bridge on the River Kwai (Le Pont de la rivière Kwaï)* David Lean, Columbia/Sam Spiegel (1957).
86/87 Affiche du *Chaland qui passe* (*L'Atalante*) de Jean Vigo.
87 Charles Chaplin dans *The Gold Rush (La Ruée vers l'or)*, United Artists (1925).
88h Dimitri Tiomkin, Max Steiner et Frank Capra sur le tournage de *Lost Horizon (Les Horizons perdus)*, Frank Capra, Columbia (1937).
88/89 Leopold Stokowski sur le tournage de *The Big Broadcast of 1937*, Mitchell Leisen, Paramount (1936).
90/91 *West Side Story* , Robert Wise et Jerome Robbins, Mirisch/ Seven Arts (1961).
91 Leonard Bernstein, compositeur de la musique du film *West Side Story*, à Londres.
92/93 *Carmen*, Francesco Rosi (1984).
93 Kiri Te Kanawa dans *Don Giovanni*, Joseph Losey, Gaumont (1979).
94/95 *Bhumika*, Shyam Benegal, Blaze Film Enterprise/ Les films de l'Atalante (1977).
95 *Malaya Marutha A morning melody)*, KSL Swamy Ravee.
96 Georges Delerue, compositeur.
96/97 Nino Rota, compositeur.
97g Enio Morricone, compositeur.
97d Sergio Leone.

CHAPITRE V

98 Wallace et Gromit-*Adam*, Peter Lord (1994).
99 *King Kong*, Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack.
100/101h Générique de Saul Bass pour *Apples and Oranges*.
100b Photogramme de *Filming Othello*, Orson Welles.
101b *Le Voyage dans la lune*, Georges Mélies, Star Film (1902).
102 *The Empire Strikes Back (L'empire contre attaque)*, Irvin Kershhner (1980).
Réalisation des maquettes.
103h *Le Trou noir* de Walt Disney.
103b *L'empire contre attaque*, Irvin Kershhner (1980).
104 *Jurassic Park*, Steven Splielberg (1993).
104/105 Studio Angel à San Diego Californie, USA.
105 *Who Framed Roger Rabbit? (Qui veut la peau de Roger Rabbit?)*, Roger Zemeckis (1988).

CHAPITRE VI

106 Affiche de *Stars War (La Guerre des étoiles)*.
107 Intérieur d'une salle de cinéma, E.-U.
108 Universal international, logo.
108/109 42nd Street, New York.
110 Affiche de *A star is born (Une étoile est née)*.
111h Affiche de *Mon oncle*, Jacques Tati, Spectra/Gray/Alterded -Centaure (1958).
111b Photographe de plateau et Elizabeth Taylor sur le tournage de *The Taming of the Shrew (La Mégère apprivoisée)*, Franco Zeffirelli, Columbia/Royal/FAI (1967).
112 *Good Morning Babilonia (Good Morning Babylone)* Paolo et Vittorio Taviani, RAI/Filmtre/MK2 (1987).

TEMOIGNAGES ET DOCUMENTS

113 Tournage de *L'Atalante*, Jean Vigo, (1926).
116 Le cinéaste Koulechov en 1926.
117 Ivan Mosjoukine.
118 Barbara McLean au montage sur la moviala.
120 Orson Welles au montage du *Procès*.
121 Wim Wenders sur le tournage des *Ailes du désir*, Argos Films/ Road Movies (1986).
122 Enregistrement du son avec une perche, extérieur jour.
125 *Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola.
126 Isabelle Adjani *L'Histoire d'Adèle H.*, François Truffaut, les films du Carrosse (1976).
130 Lobby-card du film *The Birds (Les Oiseaux)*, Alfred Hitchcock (1963).
132 Federico Fellini sur le tournage d'*Amarcord*.
133 Wim Wenders sur le tournage des *Ailes du désir*, Argos Films/ Road Movies (1986).
142 Tournage du *Vent* (Victor Sjöström, 1928).

INDEX

A

A bout de souffle, J.-L. Godard (1960) 43, 71.
Ackroyd, Barry *33*.
Adjani, Isabelle 126, 127.
Affaire Thomas Crown, l', N. Jewison (1968) 73.
Agent X 27, J. von Sternberg (1931) 41, *41*.
Flûte enchantée, la, I. Bergman (1975) *93*.
Ailes du désir, les, W. Wenders (1987) *22*.
Albéra, François 115.
Alberti 45.
Alcott, John 45.
Aldrich, Robert *13*.

Alekan, Henri *22*.
Alexandre *21*.
Alexandre Nevski, Eisenstein (1938) 46, *46*, 96.
Almendros, Nestor 45, *45*.
Altman, Robert 123.
Amarcord, F. Fellini (1973) *96*.
American Graffiti, G. Lucas (1973) 123, 124.
Amour à mort, l', A. Resnais (1984) 13.
Angel, E. Lubitsch (1937) *22*.
Annaud, Jean-Jacques 68.
Année dernière à Marienbad, l', A. Resnais (1961) 70.
Annenkov, George 126, 127.
Apocalypse Now, F. F. Coppola (1979) 83, 124, 125.
Apprenti sorcier, W. Disney *89*.
Arnaqueurs, les, S. Frears 73.
Arriflex 34.
Arts 55.
Astaire, Fred 51, *81*, 99.
Atalante, l', J. Vigo (1934) 42, *43*, 86, *86*, 89.
Autant en emporte le vent (1939) *50*, 51, 89.

B

Back-light 30.
Barry Lyndon, S. Kubrick (1975) 45.
Bass, Saul 100, *100*.
Bauhaus 52.
Bazin, André 115.
Belle de jour, L. Bunuel (1966) 71.
Belmondo, Jean-Paul *51*, 71.
Benegal, Shyam *95*.
Bergman, Ingmar *31*, *33*, *44*, 45, *93*.
Bernstein, Elmer 89.
Bernstein, Léonard *91*.
Bertolucci, Bernardo 23, *30*, 54.
Bhumika, S. Benegal (1977) *95*.
Bitzer, Billy *33*.
Bizet, Georges *93*.
Boyles, Robert 130, 131.
Block busters 107.
Blow Out, B. de Palma (1981) *82*.
Bodyguard 86.
Boom, J. Losey (1968) *21*.
Booth, Marguerite 59.
Brahms 70.
Bresson, Robert 24, 76, 80.
Brun, Philippe 34.
Bunuel, Luis 71, 85.

C

Cameron, James *107*.
Canutt, Yakima *19*.
Capra, Franck *88*.
Cargol, Jean-Pierre *85*.
Carmen, F. Rosi *93*.
Carné, Marcel 42.
Carol, Martine *55*.
Carroll, Madelaine *24*.
Casanova, F. Fellini (1976) *96*.
Cassavetes, John 12, 13, 24, 50, 60.
Caul, Harry *83*.
Chaînes conjugales, J. Mankiewicz (1949) 70.
Chair du diable, la (1927) *28*.
Chambre verte, la, F. Truffaut (1978) 45.
Chanteur de jazz, le, A. Crosland (1927) 76.
Chantons sous la pluie (1952) 20.
Chaplin, Charlie 12, 83, 84, 87, *87*.
Charisse, Cyd *81*.
Cimino, Michael 60.
Cinecittà 78.
Cinema Novo *35*.
Cinémascope *110*.
Citizen Kane, O. Welles *49*, 70, *70*, 84, 89.
Cocteau, Jean *41*, 113.
Columbia 109.
Conquête du pôle, La, G. Méliès (1902) *101*.
Conversation secrète, F. F. Coppola (1974) *82*, 83, *83*.
Coppola, Francis Ford *82*, 83, *83*.
Coutard, Raoul 42, *42*.
Crime de M. Lange, le, J. Renoir (1936) 46, *47*.
Cris et Chuchotements, I. Bergman (1972) *31*, *44*, 45.
Crosland, Alan 76.
Cuirassé Potemkine, le, S. M. Eisenstein (1925) *68*.
Cukor, George 29, *110*.
Curtiz, Michael *13*.
Dame du lac, la, R. Montgomery (1947) *15*.

D

Daniels, William *28*, 29.
De Mille, Cecil B. *27*.
Dean, James *15*.
Dedet, Yann *25*.
Delerue, Georges 97, *97*.
Depardon, Raymond 28.
Dernier Empereur, le, Bertolucci (1987) 23.
Dernier Tango à Paris, le, Bertolucci (1972) 54.
Deutsch, Adolph *81*.
Deux anglaises et le continent, les, F. Truffaut (1971) *85*.
Deux petits chaussons de satin blanc, C. Chaplin 87.
Deville, Michel 83.
Dickens, Charles 66.
Dietrich, Marlène *22*, 41, *41*, 51.
Disney, Walt *89*.
Docteur Folamour, S. Kubrick (1963) *60*.
Dolce vita, la, F. Fellini (1960) 97.
Domingo, Placido *93*.
Don Giovanni, J. Losey (1979) *93*.
Donat, Robert *24*.
Dracula *18*.
Dreyer, Carl *41*.
Drôle de drame, M. Carné (1937) 42.

E

Ecrit sur du vent, D. Sirk (1957) 52.
Eisenstein, S. M. 46, *46*, 60, 67, 68, *68*, *69*, 115.
Eldorado, M. L'Herbier (1921) 51.
Enfant sauvage, l', F. Truffaut (1970) 85, *85*.
Ensorcelés, les, V. Minnelli (1953) *41*.
Epstein, frères *13*.
Eve, J. Mankiewicz (1950) 66.

F

Faces, J. Cassavetes (1968) 12.
Fanny et Alexandre, I. Bergmann (1982) *33*.
Fantasia, W. Disney (1934) *89*.
Fauves 52.
Favoris de la lune, les, O. Josseliani (1984) *34*.
Féline, la, J. Tourneur (1942) *40*.
Fellini, Federico *17*, 61, 71, *96*, 97, 122, 132, 133.
Fenêtre sur cour, A. Hitchcock (1954) *64*.
Feuillets arrachés au livre de Satan, C. Dreyer (1920) *41*.
Fill-in-light 30.
Filming Othello, O. Welles (1979) *12*, *100*.
Flash-back 69, 70.
Folies de femmes, E. von Stroheim (1921) *58*.
Ford, John 46.
Forrest Gump, R. Zemeckis (1994) 102.
Four Daughters, M. Curtiz *13*.
Four Mothers,

M. Curtiz *13*.
Frears, Stephen 73.
Freund, Karl 40.

G

Gabin, Jean 42.
Gance, Abel 72, *72, 73,* 96.
Garbo, Greta *28*, 29, 51.
Garmes, Lee 41.
Gaumont *108*, 109.
Gauty, Lys *86*.
Gielgud, John 80, *80*.
Gilbert, John *28*.
Godard, Jean-Luc 43, *51*, 58, *58*, 60, 71, 97, 121.
Greenaway, Peter 73, 80, *80*.
Griffith, David W. *33*, 64, *64*, 66.
Guerre des étoiles, la, G. Lucas (1977) *107*.
Guitry, Sacha 84, *85*.
Guy de Maupassant (1981) *35*.

H

Hackman, Gene *82, 83*.
Hamilton, Billy 59.
Harvey, Anthony *60*.
Hayworth, Rita *19*.
Helm, Brigitte *21*.
Herrmann, Bernard 89.
Histoire d'Adèle H., l', F. Truffaut (1976) 126-128.
Hitchcock, Alfred 23, *24*, *25*, *64, 65, 88,* 130, 131.
Hoffman, Carl 41.
Holliday, Judy *15*.
Homme à la caméra, l', D. Vertov (1929) *57*.
Honegger, Arthur 96.
Horizons perdus, F. Capra (1937) *88*.
Huston, John *17*, *33*, *97*.
Huston, Whitney 86.

I

Il était une fois dans l'Ouest, S. Leone (1968) 97, *97*.
Il était une fois l'Amérique, S. Leone (1984) 66, *66*, *97*.
Inconnu du Nord-Express, l', A. Hitchcock (1951) *88*.
Incorruptibles, les, B. de Palma (1987) *68*.
Intolérance, D. W Griffith (1916) 66.
Iosseliani, Otar *34*.
It's all true, O. Welles *63*.

J

Jaubert, Maurice 89.
Jewison, Norman 73.
Jules et Jim, F. Truffaut (1962) 43, *85*.
Jurassic Park, S. Spielberg (1993) 102, 103, 104, *107*.
Jusqu'au bout du monde, W. Wenders (1991) 73.

K

Kaufman, Boris 42, *43*.
Kazan, Elia *43*.
Keaton, Buster *58*.
Kelly, Gene 20.
Kelly, Grace *64*.
Key-light 30, *30*.
Kieslowsli 37.
King Kong (1934) 89, 99.
Koulechov, Lev 67, 114-117.
Kramer contre Kramer (1979) *45*.
Kubrick, Stanley 37, 45, *60*.
Kurosawa, Akira 52, *52*.

L

L'Herbier, Marcel 51.
La Tour 45.
Lagon bleu, le (1980) *45*.
Lang, Fritz *21*, *40*.
Lansburg, Angela *62*.
Las Hurdes, L. Bunuel (1932) 85.
Lean, David *87*.
Lee, Christopher *18*.
Lee, Spike *57*.
Leigh, Vivian *50*.
Lelouch, Claude 87.
Leone, Sergio 66, *66, 67*, 97, *97*.
Lesczylowski, Michal *71*.
Limelight, C. Chaplin (1952) 87.
Loach, Ken *33*.
Lola Montès, M. Ophuls (1955) 54, *54*, *55*, 126, 127.
Lombard, Carole *25*.
Lord, Peter 99.
Losey, Joseph *21*, *78*, *93*.
Lubitsch, Ernst *22*., 29, *29*.
Lucas, George *107*, 123, 124.
Lumières de la ville, les C. Chaplin (1931) 12, 84.
Lys brisé, le D. W Griffith (1919) 66.

M

M le Maudit, F. Lang (1931) *40*.
M.G.M. *58*, *76*, *108*.
Macbeth, O. Welles (1948) 79.
Magicien d'Oz, Le, V. Fleming, 1939 *105*.
Malaya Marutha, K.S.L. Swamy Ravee *95*.
Malick, Terrence 45, 104.
Mankiewicz, Joseph 66, 70.
Mariée était en noir, la, F. Truffaut (1968) *75*.
Marquise d'O, la, E. Rohmer (1976) 45, *45*.
Mary Poppins, R. Stevenson (1964) 104.
Mélies 101, *101*, *108*.
Mélo, A. Resnais (1986) 13.
Mépris, le, J.-L. Godard (1963) 97.
Mérimée, Prosper *93*.
Métropolis, F. Lang (1926) *21*.
Metty, Russel 52.
Migenes-Johnson, Julia *93*.
Milhaud, Darius 96.
Minnelli, Vincente 41, 52, *81*.
Miroir, le, A. Tarkovski (1974) 70, *71*.
Mistons, les, F. Truffaut (1958) *85*.
MK2 109.
Modesty Blaise, J. Losey (1966) *78*.
Moissons du ciel, les, T. Malick (1978) *45*, 104.
Mon Oncle, J. Tati (1956) *111*.
Mondrian 52.
Monroe, Marylin *84*.
Montgomery, Robert *15*, *25*.
Morgan, Michèle 42.
Morocco, J. von Sternberg (1930) 41, *41*.
Morricone, Ennio 97, *97*.
Morris, Oswald *33*.
Mort aux trousses, La A. Hitchcock (1959) 100, *100*.
Mosjoukine, Ivan 114-117.
Moviola 61, 62, *62*.
Mr and Mrs Smith, A. Hitchcock *25*.
Murch, Walter 83, *83*, 123-125.
Murnau 51.
Mussolini 78.

N

Naissance d'une nation, D. W. Griffith (1915) *64*.
Napoléon, A. Gance (1927) 72, *72*, *73*.
Nikvist, Sven *33*, *44*, 45.
Ninotchka, E. Lubitsch (1939) 29, *29*.
Nosferatu, Murnau (1922) 51.
Nouvelle Vague 42, *42*, 43, 78.
Nuit américaine, la, F. Truffaut (1973) 15, *25*.

O

Oiseaux, Les,
A. Hitchcock (1963)
130, 131.
Ophuls, Max 51, 54, *54*,
55, *55*, 83, 126, 127.
Othello, O. Welles
(1952) 12, *12*, *100*.
Ours, l', J.-J. Annaud
(1988) 68.

P - Q

Pacific 231 96.
Palma, Brian de *68*, *82*.
Paltoquet, le,
M. Deville (1986) 83.
Panthère rose, la, Blake
Edwards (1963) 100.
Parlo, Dita 42, *43*.
Parrish, Robert 59, 118.
Passeport pour la ruine
(1994) *11*.
Perchman 77, *77*.
Philadelphia Orchestra
89.
Pialat, Maurice 23, 50.
Pickpocket, R. Bresson
(1959) 24.
Piège, le, J. Huston
(1973) *33*.
Pierrot le fou,
J.-L. Godard *51*.
Play-back 80.
*Pont de la rivière Kwaï,
le*, D. Lean (1957) *87*.
Portes du paradis, les,
M. Cimino (1980) *60*.
Poudovkine 67, 115.
Powel, Michael 34, *82*.
Prokofiev, Serge 96.
Prospero's Book,
P. Greenaway (1991)
73, 80, *80*.
Prova d'orchestra,
F. Fellini (1978) *96*.
Providence, A. Resnais
(1976) 71.
Psychose, La
A. Hitchcock (1960)
100.
Quai des brumes, le,
M. Carné (1938) 42, 89.
Quatre Epouses,
M. Curtiz (1939) *13*.
*Qui veut la peau de
Roger Rabbit*?
R. Zemeckis (1988)
104, *105*.

R

R.K.O. *63*.
Raimondi, Ruggero *93*.
Ran, A. Kurosawa
(1985) 52, *52*.
Rapaces, les,
E. von Stroheim (1923)
58, 60.
Ray, Satyajit 128, 129.
Raymond, Gene *25*.
Reed, Carol 86.
*Reflets dans un œil
d'or*, J. Huston (1967)
17.
Règle du jeu, la,
J. Renoir (1939) 46.
Reinhardt, Max 37.
Renoir, Jean 23, 46, *47*,
50.
Resnais, Alain 13, 34,
70, 71.
Riff Raff, K. Loach
(1990) *33*.
Ritter, Tex *19*.
Rivette, Jacques 23.
Rivière sans retour, la,
O. Preminger (1954)
84.
Robson, Mark 59.
Rocha, Glauber *35*.
Rohmer, Eric 45, *45*.
Roi Lear, le,
Shakespeare *52*.
*Roman d'un tricheur,
le*, S. Guitry (1936) 84,
85.
*Roman de Marguerite
Gauthier, le*, G. Cukor
(1937) 29.
Rosi, Francesco *93*.
Rota, Nino *96*, *97*.
Roue, la, A. Gance
(1923) 96.
Rouge, K. Kieslowsli
(1994) 37.
Rozsa, Miklos 89.
Ruée vers l'or, la,
C. Chaplin (1925) 12,
87.
Rushes 25, *25*, 61.

S

Saint-Laurent, Cécil *55*.
Satyricon, F. Fellini
(1969) *17*.
Sauguet, Henri 96.
Schlöndorff, Volker *75*.
Schüfftan, Eugen 42, 51.
Scorcese, Martin *39*.
Scott, George G. *60*.
Script-girl 21, *21*, 22.
Shanghai Express,
J. von Sternberg
(1932), 41, *41*.
Shining, S. Kubrick
(1979) 37.
Shire, David *83*.
Shochiku 109.
Signoret, Simone *35*.
Simon, Michel *43*.
Sirk, Douglas 52.
Sit-coms 79.
Sound designer 83.
Spielberg, Steven 103,
107.
Split-screen 73.
Stamp, Terence *78*.
Star-film *108*.
Steadycam 34.
Steiner, Max 88, *88*.
Sternberg, Joseph von
41, *41*, *76*.
Stewart, James *64*.
Stokowski, Leopold *89*.
Storaro, Vittorio 54.
Strada, la, F. Fellini
(1954) 97.
Stroheim, Erich von
58, 60.
Sur les quais, E. Kazan
(1954) *43*.

T

Tambour, le,
V. Schlöndorff (1979) *75*.
Tarkovski, Andrei *70*,
71, *71*.
Tati, Jacques 83, *111*.
Taylor, Elysabeth *21*.
Technicolor *110*.
Tempête, la,
W. Shakespeare *80*.
*Temps de l'innocence,
le*, M. Scorcese (1993)
39.
Temps modernes, les,
C. Chaplin (1935) 84.
Tendre Ennemie, la,
M. Ophuls (1936) 51.
Terminator J. Cameron
(1984) 102.
Terminator 2,
J. Cameron (1990) *107*.
Terre en transe,
G. Rocha (1967) *35*.
Terre tremble, la,
L. Visconti (1948) *79*.
*The Lonedale
Operator*,
D. W. Griffith (1912) 66.
Tiomkin, Dimitri *88*.
Toho 109.
Tolland, Greg *49*.
Totter, Audrey *15*.
Tourneur, Jacques *40*.
Tous en scène,
V. Minnelli (1953) 52, *81*.
*Train Sifflera Trois
Fois, le*, F. Zinnemann
(1952) *88*.
Travelling *37*, *39*.
*Trente neuf marches,
les*, A. Hitchcock
(1935) *24*.
Trio infernal, le,
I. Bergman (1973) *31*.
Troisième Homme, le,
C. Reed (1949) 86.
Trouble in Texas (1937)
19.
Trou noir, Gary Nelson
(1979) *103*.
Truffaut, François 15,
25, 43, 45, *55*, *75*, 85,
85, *97*, 126-128.

U

U.G.C. 109.
Ulmann, Liv *31*.
*Un condamné à mort
s'est échappé*,
R. Bresson (1956) 24.
*Un homme et une
femme*, C. Lelouch
(1965) 87.
Un thé au Sahara,
B. Bertolucci (1990) *30*.
Une étoile est née,
Wellman (1937) *110*.
Universal 109.

V - W

Vermeer 45.
Vertigo, A. Hitchcock (1958) 100.
Vertov, Dziga *57*, 67, 115.
Vie est à nous, la, J. Renoir *47*.
Vierny, Sacha 34.
Vigo, Jean, 42, *43*, 86, *86*.
Visconti, Luchino *79*.
Vitti, Monica *78*.
Vol du phénix, le, R. Aldrich (1966) *13*.
Voyage dans la lune, Le, G. Méliès (1902) *101*.
Voyeur, le, M. Powel (1960) 34, 82.
Wagner, Fritz 40.
Wallace et Gromit, Peter Lord (1994) 99.
Welles, Orson 12, *12*, *49*, 60, *63*, 70, *70*, 80, 83, 84, *100*, 118-119.
Wellman *110*.
Wenders, Wim *22*, 73, 121, 133.
West Side Story, R. Wise (1961) *91*, 100, *100*.
Wharton, Edith *39*.
What Price Hollywood, G. Cukor (1932) *110*.
Wilder, Billy *29*.
Winters, Ralph *62*.
Wise, Robert *91*, 100.
Wisemann, Frédéric 28.
Wyckoff, Alvin *27*.

Z

Zinnemann, Fred *88*, *97*.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

AKG, Berlin 14g, 41b. Archive-Photos, Paris 91, 118, 122. Archive-Photos/Hirz 107. Archives Gallimard Jeunesse 46-47, 47b. Bettmann Archives 27, 28b et 29b. Bibliothèque de l'Arsenal, Paris 86/87. BFI, Londres 12, 14d, 24/25, 30d, 44, 64b, 67, 87, 99, 142. Cahiers du cinéma, Paris 14/15, 17, 20/21, 32h, 63h, 72/73, 94/95, 95, 98, 100/101h, 100b. Cahiers du cinéma/films du Carrosse 126. Centre expérimental du cinéma, Rome 41h. Ciné-Plus, Paris 3, 29hd, 50h, 54b, 55h, 58b, 84, 110, 112, 130. Coll. Cat's 40b, 60, 64h, 65, 66/67g, 68, 69b, 70b, 71h, 79h, 80h, 81, 82/83, 84/85, 86, 93, 96, 102, 103b, 104, 105, 106, 108, 125. Christophe L., Paris 9, 54h, 111h. Cinémathèque française, Paris 101b. Coll Dominique Lebrun 2e plat, 4, 23, 33g, 45b, 48-49, 58h, 88h, 88/89. Coll. J-P. Berthomé 16, 18/19, 32b, 42, 52, 53h, 53m, 53b, 68/69 et 69h, 70h, 71b, 103h, 132. Gaumont 1995, Paris 113. Ikona/Elisabetta Catalano 97d, Ikona/Franco Pinna 96/97, 97g. Institut Lumière, Lyon/DR 40h, 43, 45h, 46, 50b, 55b,.74. Institut Roi de Sicile 1, 13h, 34-35h et 34m, 48, 59, 116. Kobal Collection, Londres 33d, 62, 63b, 76b, 76h, 117. Kobal Collection/ Grand National Pictures 18b. Kobal Collection/MGM 29hg. Les Films du Carrosse 25, 51h, 75. Magnum/Eve Arnold 79b. Magnum/ René Burri 35b. Magnum/Raymond Depardon 85. Magnum/ Burt Glinn 108/109. Magnum/Ernst Haas 90/91. Magnum/ Don McCullin 2. Magnum/Marc Riboud 6. Magnum/Ferdinando Scianna 92/93. Magnum/ N. Tikhomiroff 120. Sipa Press/Joker 83. Sipa Press/Lehr 22h, 121,133. Stills/Paris 10, 1er plat. Stills/J.C. Dupin 78. Stills/Onyx/Scales 57. Stills/Onyx/Sorel 22b, 37g, 37d. Stills/Bob Penn 20d, 20g, 21h, 61h, 111b. Stills/J.M. Siaud 76/77. Sygma 2e plat, 28h, 36h, 38-39, 51b. Sygma/V. Blier 42-43. Sygma/Henri Bureau 19. Sygma/Fabian 11. Sygma/E. George 26. Sygma/P. Habans 34 - 35m. Sygma/David James 36-37. Sygma/D. Kirkland 73, 30g, 104/105. Sygma/Mac Broom 80b. Sygma/G. Pierre 18h, 31h, 31b. UPI/Bettman, Londres 5, 7, 13b, 61b. Yellow Now 56

REMERCIEMENTS

L'auteur remercie François Thomas pour sa compétence, sa rigueur et son amitié. Merci également à Jean-Pierre Berthomé de sa proximité attentive. Merci à Caroline pour les heures de saisie, les week-ends de presse et pour bien davantage
L'éditeur remercie Raymond Chirat et Philippe Page de l'Institut Lumière (Lyon), Carla Bertini chez Icona et Stephan Levine pour leur précieuse collaboration.

ÉDITION ET FABRICATION

Découvertes Gallimard
Direction : Pierre Marchand et Elisabeth de Farcy
Graphisme : Alain Gouessant. Fabrication : Violaine Grare. Promotion-Presse : Valérie Tolstoï
Les Ateliers du 7e art. 2/ Après le clap
Edition : Odile Zimmermann. Maquette : Vincent Lever (corpus couleur) et Dominique Guillaumin (Témoignages et Documents). Iconographie Marie Borel. Lecture-Correction : Annabelle Viret et Catherine Lévine. Photogravure : W Digamma. Montage PAO : DFG.

Table des matières

I SUR LE PLATEAU

12 Les comédiens
14 Moteur!
16 Le geste suggéré
18 L'autre visage du danger
20 Activités fébriles
22 Bloc-notes et chronomètre
24 Premières images

II L'IMAGE

28 Où la lumière s'accroche
30 Projecteurs, spots et réflecteurs
32 Délimiter l'évidence
34 Maintenir les distances
36 Les hommes miracles
38 La valse de Scorsese
40 La pesanteur de l'ombre
42 Nuances
44 «Sans contaminations chromatiques»
46 Le dessein politique
48 Profondeur de champ
50 Sauve qui peut la couleur
52 «Le point de vue du ciel»
54 Les souvenirs de Lola

III LE MONTAGE

58 La liaison des effets
60 Couper et coller
62 Les kilomètres de pellicule
64 Champ et contre-champ
66 Le souvenir et le rêve
68 Le «montage des attractions»
70 La mosaïque du temps
72 Triptyques et quatrième dimension

V LA BANDE-SON

76 Le rugissement de Léo
78 Doublage et post-synchronisation
80 Entre rêve et spectacle
82 «Sound designer»
84 Voix «off»
86 A petit pas
88 Les grands orchestres
90 *Roméo à Manhattan*
92 *Carmen et Don Juan*
94 *Dans les palais du Maharashtra*
96 Il était une fois la musique

V EFFETS SPÉCIAUX

100 Magie
102 Trucages
104 Et le tour est joué

VI LE LANCEMENT DU FILM

110 Enfin les spectateurs!

TEMOIGNAGES ET DOCUMENTS

114 Assembler des images et des sons
122 Enregistrer la vie
126 Comment échapper aux chromos?
130 De vrais oiseaux, une fausse image
132 Artifice et réalité
134 Annexes

1/ L'Egypte oubliée • 2/ Les baleines • 3/ La saga de l'espace • 4/ Picasso • 5/ Le Mont-Blanc • 6/ La Longue Marche • 7/ Goya • 8/ La Vendée déchirée • 9/ Verdi • 10/ Galilée • 11/ Esclaves et négriers • 12/ Alexandre Dumas • 13/ Les Vikings • 14/ Les Peaux-Rouges • 15/ Le défi des pôles • 16/ Pompéi • 17/ Van Gogh • 18/ Malraux • 19/ Les fossiles • 20/ Les Mayas • 21/ Sur des mers inconnues • 22/ Mahomet • 23/ Montaigne • 24/ L'écriture • 25/ Vers l'Ouest • 26/ Le ciel • 27/ Alexandre le Grand • 28/ Le Mont-Saint-Michel • 29/ Brésil, épopée métisse• 30/ Les galères • 31/ L'homme réparé • 32/ Le sang • 33/ Les Aztèques • 34/ La fièvre de l'or • 35/ Le cinématographe •36/ Degas • 37/ Les Incas • 38/ L'île de Pâques • 39/ Wagner • 40/ L'Amazone • 41/ Mozart • 42/ À vos plumes, citoyens ! • 43/ La Bounty • 44/ Rodin • 45/ Pirates et flibustiers • 46/ David • 47/ Les architectes de la liberté • 48/ La révolution des savants• 49/ Gauguin •50/ Gandhi • 51/ Berlioz • 52/ Comment la terre • 53/ Marco Polo • 54/ Villa, Zapata et le Mexique en feu • 55/ Cézanne • 56/ La Rome antique •57/ Les sorcières • 58/ Le siècle de Louis XIV • 59/ Le triomphe des arcs • 60/ Mémoires du Louvre • 61/ Versailles • 62/ La tour Eiffel • 63/ Les Gallo-Romains • 64/ Angkor • 65/ Voltaire • 66/ Rousseau • 67/ Le langage des signes • 68/ Carpeaux • 69/ Les dinosaures • 70/ Chopin • 71/ Bagnes et forçats • 72/ La presse • 73/ Velázquez • 74/ Des guerres de Religion à la Fronde • 75/ Les paquebots • 76/ Rembrandt • 77/ Les temples de l'opéra • 78/ Dans la nuit des abysses • 79/ Freud • 80/ la Renaissance • 81/ Le Tour de France • 82/ Les sports américains • 83/ Le football • 84/ La Grèce antique • 85/ La Nouvelle-Calédonie • 86/ Naissance de la Grèce • 87/ Le chef d'orchestre • 88/ La Bibliothèque nationale • 89/ Les Etrusques • 90/ William Penn et les quakers • 91/ Newton • 92/ La grenouille • 93/ Les éléphants • 94/ Le faucon • 95/ Le rêve cistercien • 96/ Champollion • 97/ De l'Indochine au Viêt-Nam • 98/ Le Néolithique • 99/ Le Japon • 100/ L'Encyclopédie • 101/ De Gaulle • 102/ Rimbaud • 103/ La Gaule retrouvée • 104/ Byzance • 105/ Le chat • 106/ Beethoven • 107/ L'escrime • 108/ Seurat • 109/Les surréalistes • 110/ Les missions jésuites • 111/ Le sel • 112/ Le tennis • 113/ Les volcans • 114/ L'épopée du jazz /1 • 115/ L'épopée du jazz /2 • 116/ Bach • 117/ Les sources du Nil • 118/ Les momies • 119/ Jules Verne • 120/ Christophe Colomb • 121/ Le fer • 122/ L'électricité • 123/ La poste • 124/ Les loups • 125/ Les abeilles • 126/ Shakespeare • 127/ Les sports d'hiver • 128/ Rollermania • 129/ Les Croisades • 130/ Les Scythes • 131/ Monet • 132/ Toulouse-Lautrec • 133/ Les jeux olympiques • 134/ Le cirque • 135/ Le carnaval • 136/ Guimard • 137/ Stendhal • 138/ La perspective • 139/ Le crime à l'écran • 140/ Hollywood • 141/ L'histoire au cinéma • 142/ Barcelone • 143/ L'Afrique du Sud • 144/ La tauromachie • 145/ Les Arts déco • 146/ Marianne • 147/ L'école •148/ Sissi •149/ Rossini • 150/ Balzac • 151/ l'univers • 152/ La sirène • 153/ Le Douanier Rousseau • 154/ Géricault • 155/ Lawrence d'Arabie • 156/ Vivre sous l'Occupation • 157/ La guerre de Sécession • 158/ Les Celtes • 159/ Darius • 160/ Le rock • 161/ Les vampires • 162/ Le billard • 163/ La loi du ring • 164/ Le rugby • 165/ Matisse • 166/ La bourse • 167/ Le suffrage universel • 168/ La police • 169/ Titien • 170/ Jésus • 171/ La mort • 172/ Carthage • 173/Pont-Aven • 174/ Compostelle • 175/ Cnossos • 176/ Bergman • 177/ Renoir • 178/ Vuillard • 179/ Le Corbusier • 180/ Les cathédrales • 181/ Rabelais • 182/ L'homme et la Forêt • 183/ Cléopâtre • 184/ La mine de charbon • 185/ Le corps • 186/ Miró • 187/ L'invention des musées • 188/ Les divas • 189/ Les premiers chrétiens • 190/Le Vaudou • 191/ La Mésopotamie • 192/ Le téléphone • 193/ Einstein • 194/ Bouddha • 195/ Le palais de la Découverte • 196/ Soliman • 197/ Charles-Quint • 198/ Jeanne la Pucelle • 199/ Humboldt • 200/ Les utopies• 201/ Les Palestiniens • 202/ Le débarquement • 203/ Manet • 204/ New York • 205/ Saint-Pétersbourg • 206/ Femmes et religions • 207/ Les jardins • 208/ Le tunnel sous la Manche • 209/ Jean Renoir • 210/ Les acteurs français 1929 1959 • 211/ La franc-maçonnerie • 212/ Les émigrants • 213/ L'affaire Dreyfus • 214/ La Libération de Paris • 215/ L'homme avant l'homme • 216/ Tombouctou • 217/ Périclès • 218/ Les Tsiganes • 219/ L'Assemblée nationale • 220/ Jaurès • 221/ L'École normale supérieure • 222/ Le Conservatoire des Arts et Métiers • 223/ Au temps de l'impressionnisme • 224/ La Gaumont • 225/ Schubert • 226 / Le défi humanitaire • 227/ La météo • 228/ A table • 229/ La peste • 230/ Babylone • 231/ Derain • 232/ Le cheval • 233/ Poussin • 234/ La radio • 235/ Louis Pasteur • 236/ La Shoah • 237/ Les Réformes • 238/ Le Palais de justice • 239/ La mode • 240/ La Fontaine • 241/ Chagall • 242/ L'architecture de la Renaissance • 243/ Brancusi • 244/ La Seconde Guerre mondiale • 245/ Charles Chaplin • 246/ Les ateliers du 7e Art / 1 • 247/ Les ateliers du 7e Art / 2

Au royaume du cinéma, toutes les histoires
commencent par un clap.
Chef opérateur, éclairagiste, cadreur,
régisseur, scripte, accessoiriste,
ingénieur du son, perchiste, machiniste,
responsable des effets spéciaux...
Autant de noms que le générique de fin
défile en un long hommage.
Artisans, techniciens et artistes
unissent leur savoir-faire et leur passion
pour composer une œuvre : le film.
De l'autre côté du miroir,
sur le plateau ou dans la salle de montage,
Vincent Amiel découvre les coulisses
du cinéma en train de se faire.

055002
595
prix fnac
KO-003-983

A 53306
ISBN : 2-07-053306-9
9 782070 533060
catégorie 5